من الأدب المقارن
في كتابات طه حسين
نصوص وتحليلات

من الأدب المقارن

فى كتابات طه حسين

نصوص وتحليلات

د. إبراهيم عوض

مكتبة الشيخ أحمد - منشية الصدر
القاهرة
١٤٤٠هـ - ٢٠١٨م

كلمة سريعة حول موضوع الكتاب

خطر لى منذ عدة أسابيع أن أنبش فى كتب د. طه حسين عن أى شىء يتصل بالأدب المقارن، إذ تذكرت فجأة ما قرأته له منذ وقت مبكر عن المقارنة، فى الجزء الثالث من "حديث الأربعاء"، بين على محمود طه وألفرد دى موسيه، وكذلك مقارنته، فى "قادة الفكر" بين جاهلية العرب وجاهلية اليونان، واعتراضه على مقارنة العقاد، فى "رجعة أبى العلاء، بين آراء المعرى وأفكار عصرنا السياسية والفلسفية والاعتقادية. . . إلخ، فقمت بجمع كتبه النقدية التى يمكن أن أجد فيها أمثال تلك المقارنات، وخضضتها واستخلصت ما فيها من أدب مقارن، وإن كنت اكتفيت فى هذا الكتاب الذى بين يدى القارئ بسبعة فصول أثار فيها الأستاذ الدكتور سبعة موضوعات من موضوعات الأدب المقارن.

وتقوم خطتى فى الكتاب الحالى على نسخ الفصول الطاهوية التى تشتمل على أدب مقارن وإتباع كل فصل منها بتحليلى لكل ما فيه من مقارنة أدبية، مع التعريج أحيانا على ما يضمه من نقد أدبى وتناوله بالدراسة. هذا، ولا أذكر أنى قابلت مصطلح "الأدب المقارن" فى مؤلفات طه حسين رغم ما كتبه فى ذلك المجال، اللهم إلا أن تكون ذاكرتى قد ضعفت ضعفا شديدا، وهو أمر وارد. ولقد استمتعت بمحاورة طه حسين أيما استمتاع. فأنا، حتى حين أختلف مع ما يقول، وكثيرا ما أفعل، أستحلى طعم أسلوبه. كما أن أفكاره، وبخاصة تلك التى نختلف معها، تثير الفكر والخيال وتنشط الذهن وتبعث على التأمل والتعمق فى الموضوع محل الأخذ والرد.

الأدب المقارن ومجالاته

الأدب المقارن هو فرع من فروع المعرفة يتناول المقارنة بين أدبين (أو أكثر) ينتمى كل منهما إلى أمة أو قومية غير الأمة أو القومية التى ينتمى إليها الأدب الآخر، وفى العادة إلى لغة غير اللغة التى ينتمى إليها أيضا، وهذه المقارنة قد تكون بين عنصر واحد أو أكثر من عناصر أدبٍ قوميٍّ ما ونظيره فى غيره من الآداب القومية الأخرى، وذلك بغية الوقوف على مناطق التشابه ومناطق الاختلاف بين الآداب ومعرفة العوامل المسؤولة عن ذلك. وقد تكون بين الأدبين كاملين، وإن كان هذا نادرا فى حدود علمنا كما فى المحاضرة التى ألقاها د. طه حسين فى الجامعة الأمريكية فى ثلاثينات القرن المنصرم عن مكانة الأدب العربى القديم بين الآداب العالمية. كذلك فهذه المقارنة قد يكون هدفها كشف الصلات التى بين الأدبين وإبراز تأثير أحدها فى غيره من الآداب، وقد يكون هدفها الموازنة الفنية أو المضمونية بينهما، وقد يكون هدفها معرفة الصورة التى ارتسمت فى ذهن أمة من الأمم عن أمة أخرى من خلال أدبها، وقد يكون هدفها هو تتبع نزعة أو تيار ما عبر عدة آداب. . . إلخ.

وهذا التعريف قد تمت صياغته وبلورته من خلال التعاريف والمفاهيم المتعددة لهذا الفرع من فروع العلم، تلك المفاهيم والتعريفات التى تتباين حسب تباين المدرسة أو الشخصية التى تقود هذا التيار أو ذاك من تيارات البحث المختلفة، وهو يختلف قليلا أو كثيرا عن التعاريف الموجودة فى كتب الأدب المقارن. وقد سرنى أن أجد التعريف الذى أورده كل من "TheFreeDictionary" وموسوعة الـ"Wikipedia" الحرة على المشباك متفقا مع تعريفى هذا، إذ يقول المعجم ببساطة إن الأدب المقارن هو " Study of literary works from different cultures (often in translation)"، كما تقول الموسوعة بنفس البساطة إنه " Critical scholarship dealing with the literatures of several different languages". ومع ذلك نرى معجم الـ"infoplease" المشباكى مثلا ما زال يعرف الأدب المقارن وفى ذهنه المفهوم الفرنسى له، إذ يقول إنه " The study of the literatures of two or more groups differing in cultural

background and, usually, in language, concentrating on their relationships to and influences upon each other" . فالأدب المقارن، حسب هذا التعريف، يركز على الصلات بين الآداب وعملية التأثر والتأثير اللذين تتبادلهما . وميادين الأدب المقارن متعددة: فقد يكون ميدانه المقارنة بين جنس أدبى كالقصة أو المسرحية أو المقال أو المقامة أو القصيدة أو الملحمة أو الأنقوشة (أى "الإبيجرامة") فى أدبين مختلفين أو أكثر، وقد يكون ميدانه المقارنة بين الأشكال الفنية داخل جنس أدبى من هذه الأجناس فى أدب ما ونظيراتها فى أدب آخر، كنظام العروض والقافية مثلا، وقد يكون ميدانه الصور الخيالية كالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، وقد يكون ميدانه النماذج البشرية والشخصيات التاريخية فى الأعمال الأدبية، وقد يكون ميدانه التأثير الذى يُحْدِثه كتاب أو كاتب ما فى نظيره على الناحية الأخرى أو مجرد الموازنة بينهما لما يُلْحَظ من تشابههما مثلا، وقد يكون ميدانه المقارنة بين المذاهب الأدبية كالكلاسية والرومانسية والواقعية والرمزية والبرناسية هنا وهناك، وقد يكون ميدانه انعكاس صورة أمة ما فى أدب أمة أو أمم أخرى. . . وهكذا (انظر فى ذلك فهرس كل من كتاب فان تيجم: "الأدب المقارن"/ ترجمة سامى الدروبى/ دار الفكر العربى/ القاهرة، وكتاب م. ف. جويار: "الأدب المقارن"/ ترجمة د. محمود غلاب ومراجعة د. عبد الحليم محمود/ لجنة البيان العربى/ القاهرة/ ١٩٥٦/ سلسلة الألف كتاب- العدد ٤٤، وكتاب د. محمد غنيمى هلال: "الأدب المقارن"/ دار نهضة مصر/ القاهرة/ ١٩٧٧م، وكتاب كلود بيشوا وأندريه ميشيل روسو: "الأدب المقارن"/ ترجمة د. رجاء عبد المنعم جبر/ مكتبة دار العروبة/ الكويت/ ١٩٨٠م، وكتاب د. الطاهر أحمد مكى: "الأدب المقارن- أصوله وتطوره ومناهجه"/ دار المعارف/ ١٤٠٥هـ- ١٩٨٥م، وكتاب د. بديع جمعة: "دراسات فى الأدب المقارن"/ ط٣) .

ويحتاج مصطلح "الأدب المقارَن" (وهو فى الواقع ترجمة حرفية للمصطلح الفرنسى المعروف: "La Littérature Comparée") بعضا من التحليل والتوضيح، وكذلك التسويغ أيضا . فالواقع، كما هو بيِّنٌ ظاهر، أننا هنا لسنا بصدد "أدب" بل فرع من فروع "العلم" يدرس الأدب، فكيف إذن حدث هذا ؟ إنه الاختصار، أو إذا كان يحلو لك فقل إنه الخطأ الشائع الذى يقال فى مثل هذه الحالة إنه خير

من الصواب. والصواب هو أن هذا العلم يقوم بمقارنة الآداب القومية المختلفة والموازنة بينها، ومعرفة ما فيها من عناصر مشتركة أو مختلفة والأسباب المسؤولة عن ذلك، والتعرف على الصلات التى تربطها بعضها ببعض فى حالة وجود مثل تلك الصلات، والمعابر التى انتقل من خلالها عنصر أو أكثر من هذا الأدب أو ذاك إلى غيره من الآداب القومية الأخرى. . . إذن فنحن لسنا بصدد "أدب" بل بصدد "علم"، اللهم إلا إذا فهمنا كلمة "أدب: Littérature, Literature" بمعناها الواسع، أى "الكتابة"، أو قلنا إن ثمة كلمة محذوفة على سبيل الاختصار، والتقدير: "دراسة الأدب المقارَن"، أو "تاريخ الأدب المقارَن"، أو كما فى الألمانية: "علم الأدب المقارَن: verglaichende literaturwissen schaft".

وهناك تسميات أخرى لم يُكْتَب لها التوفيق والانتشار مثل: "التاريخ المقارِن للآداب" أو "تاريخ الآداب المقارَنة" أو "التاريخ الأدبى المقارِن"، أو "تاريخ الآداب المقارِن"، أو "الآداب الحديثة المقارَنة" أو "الأدب العالمى"، أو "الأدب بالمقارنة"، أو "الأدب بطريق المقارنة"، وذلك رغم ما تتمتع به بعض التسميات من اختصار ودقة كمصطلح "مقارنة الأدب" (وهى التسمية التى يستعملها الأندونيسيون)، أو "المقارنة الأدبية" الذى عنون به د. أحمد كمال زكى كتابا له فى هذا الموضوع، و"المقارنة بين الآداب" الذى اتخذه العقاد عنوانا لأحد مقالاته فى مجلة "الكتاب" المصرية فى ١٩٤٨م، والذى أقترح أن يُخْتَصَر إلى "مقارنة الآداب" طلبا لمزيد من الخفة على الذهن واللسان كما تقتضى طبيعة المصطلح، ومن ثم يكون أسهل تداولا لمن يريد. وهناك "خطاب المقارنة"، الذى اقترحه عز الدين المناصرة فى مقاله: "الرائد التاريخى للأدب المقارن فى الوطن العربى" (المنشور فى كتاب "الفلسطينيون والأدب المقارن: روحى الخالدى- إدوارد سعيد- عز الدين المناصرة- حسام الخطيب"/ فريال غزولى وآخرون/ الهيئة العامة لقصور الثقافة/ سلسلة "كتابات نقدية"- العدد ١٠٢/ ٢٠٠٠م/ ٥- ٥٢. ويجد القارئ اقتراح الكاتب باستبدال المصطلح ومسوغاته فى ص ١٣)، وكذلك مصطلح "النقد المقارن" للكاتب نفسه

(انظر مقال خديجة بن شرفى المنشور فى الكتاب السابق/ ١١١- ١٣٧ . ويجد القارئ الكلام عن اقتراح الكاتبة باستبدال المصطلح فى ص ١١٧، ١٢٠، ١٣٠) .

وقد اختصر الدكتور أحمد كمال زكى مصطح "الأدب المقارن" إلى كلمة واحدة فقط هى "المقارن"، مستعملا النعت وحده دون المنعوت. أما المصطلح الإنجليزى فلا يستخدم اسم المفعول: "compared" (من الفعل "compare: يقارن") كما هو الحال فى المصطلح الفرنسى، بل صفة النسب: "comparative"، وهو ما يمكن ترجمته بـ"الأدب المقارَنىّ" أو "الأدب التقارُنىّ" أو "أدب المقارنة" (انظر فى مشكلة المصطلح د . محمد غنيمى هلال/ الأدب المقارن/ دار نهضة مصر/ ١٩٧٧م/ ١٥- ١٦، ود . الطاهر أحمد مكى/ الأدب المقارن- أصوله وتطوراته ومناهجه/ ١٩٤، ود . عطية عامر/ دراسات فى الأدب المقارن/ مكتبة الأنجلو المصرية/ ١٩٨٩م/ الفصل الأول كله بدءا من ص ١٢، ود . أحمد درويش/ الأدب المقارن- النظرية والتطبيق/ ط ٢/ دار الثقافة العربية/ ١٤١٣هـ- ١٩٩٢م/ ٣- ٤، ود . على شلش/ الأدب المقارن بين التجرتين الأمريكية والعربية/ دار الفيصل الثقافية/ الرياض/ ١٤١٥هـ- ١٩٩٥م/ ١١٣)، ود . إبراهيم عبد الرحمن محمد/ الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق/ الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان/ ٢٠٠٠م/ ٥- ٦) .

وتشترط المدرسة الفرنسية، كما ألمحنا، أن تكون هناك صلات تاريخية بين العملين أو الظاهرتين أو الأدبين المراد مقارنتهما، بيد أن هذا شرطٌ تحكمىٌّ، أو قل: إنه شرط غير مُلْزِم ولا لازم، والمهم أن تكون المقارنة بين أدبَىْ أمتين مختلفتين، سواء كُتِب هذان الأدبان بلغتين مختلفتين كما هو الغالب أو كانا يصطنعان ذات اللغة كما هو الحال مثلا بين الأدب الإنجليزى والأدب الهندى المكتوب بلغة جون بول، أو بين الأدب الفرنسى والأدب الجزائرى المصبوب فى قالب لسان الفرنسيس... إلخ. إن المراد هو تمتين العلاقات الأدبية بين الأمم والشعوب المختلفة واكتشاف أوجه التشابه والاختلاف لديها فى الذوق والإبداع وتتبع المسارات التى انتقلت عن طريقها التأثيرات الأدبية من أمة إلى أخرى فى حالة وجودها وإمكان تتبعها . وإذا كانت المدرسة الفرنسية فى الأدب المقارن تركز بوجه عام على الصلات التى

ثبت وجودها فعلا بين الأمم والشعوب، فهل هناك ما يمنع أن نمد هذا الاهتمام إلى المستقبل فنستشرف وجود مثل هذه الصلات أو نعمل على خلقها خلقا ؟ بل هل هناك ما يقطع بعدم وجود علاقة بين عملين أو ظاهرتين أو تيارين أدبيين لم يتضح لنا أنه كانت بينهما يوما هذه العلاقة؟ لا أظن.

ذلك أن من الممكن جدا أن يكون موليير على سبيل المثال قد سمع بـ"بخلاء" الجاحظ بطريقة أو بأخرى حين ألّف مسرحيته الشهيرة: "البخيل"، وأن يكون لامارتين على علم بطريقة أو بأخرى بقصيدة المتنبى أو البحترى عن البحيرة، كأن يكون قد سمعها أو سمع أبياتا منها مترجَمةً إلى الفرنسية ولو شفويا، أو على الأقل سمع بموضوعها أو أسلوبها الفنى مجرد سماع من أحد المستشرقين أو العرب، وأن هذا أحد البواعث التى دفعته إلى نظم قصيدته فيها، وبخاصة أنه كان مفتونا بالشرق العربى وزار سوريا وفلسطين ولبنان وسجل هذه الرحلة فى كتاب من أربعة أجزاء هو "Voyage en Orient"، وتمنى لو بقى فى بلاد الأَرْز طول حياته، بل لقد قيل إنه ذو أصول عربية. وقد يكون تأثّر فى نظمه تلك القصيدة بشاعر آخر فرنسى أو غير فرنسى كان قد تأثر بدوره بإحدى القصيدتين العربيتين أو بهما معا . وربما كان تأثير المتنبى أو البحترى سلبيا، بمعنى أن الشاعر الفرنسى لم يستحسن الطريقة التى تناول بها الشاعر العربى موضوعه أو بعض صوره الخيالية أو السياق الذى نظم فيه عمله أو الجو النفسى الذى سيطر عليه أو الغرض الذى نظم قصيدته من أجله... إلخ.

ترى هل كان هناك قبل آسين بلاثيوس، بل إلى ما بعد وفاة ذلك المستشرق الإسبانى ببضعة أعوام، من كان يعرف أن "قصة المعراج" قد تُرْجِمَتْ إلى عدة لغات أوربية منها اللاتينية قبل أن يكتب دانتى "كوميدياه الإلهية"؟ لقد تعرض بلاثيوس لهجوم شديد ومعارضة عنيفة عندما طلع على الناس بأن دانتى قد تأثر بتلك القصة، إلى أن اكتشف أحد المستشرقين بعد رحيله بسنوات خمس لا غير أن تلك القصة قد تُرْجِمَت فعلا قبل وضع دانتى عمله المذكور، مما يؤكد أنه قد قرأها قبل إبداعه لذلك العمل (انظر د . الطاهر أحمد مكى/ الأدب المقارن– أصوله وتطوره ومناهجه/ دار المعارف/ ١٤٠٧ هـ– ١٩٨٧م/ ٢١٨– ٢١٩) .

ولنفترض أننا كنا موقنين تمام الإيقان أنه لم تكن هناك قط مثل تلك العلاقة ولو على سبيل الاحتمال، أفلا تستحق المقارنة بين الذوقين والأسلوبين وتقويم العناصر الفنية فى الأثرين الأدبيين أن نقوم بمثل تلك المقارنة، على الأقل: تنشيطًا لعملية الأخذ والرد بين الأدبين وتلقيحًا لكل منهما بعناصر القوة والجمال فى الآخر وإغناءً لعملية الإبداع والتذوق بهذه الطريقة، ومن ثم قيام صلات أدبية بينهما تُخْلَق خلقا من هذا السبيل، واستكشافاً للعوامل التى تقف خلف نقاط القوة أو الضعف، وهل هى راجعة إلى ظروف المبدع الشخصية أو هى بالأحرى ترجع إلى خصائص البيئة والأمة التى ينتسب إليها ؟ أم ترى ينبغى أن ننتظر قيام مثل تلك الصلات أوّلا، حتى إذا قامت وتيقّنّا من قيامها ووقوع التأثير والتأثر بين الطرفين فعندئذ، وعندئذ فقط، يمكننا أن نتقدم ونقوم بعملية المقارنة؟ أما أنا فأحبّذ مبادرة الأمور والعمل على خلق مثل تلك الصلات عن طريق المقارنات الاستباقية هذه، ومن ثم لا أجد أية غضاضة فيما صنعه شفيق جبرى مثلا فى مقالاته فى مجلة "الثقافة" المصرية فى ١٩٣٩م من المقارنة النقدية بين "بحيرة" كل من البحترى ولامرتين والأخرى، وبين "بخلاء" الجاحظ و"بخيل" موليير، ولا ما صنعه د. صفاء خلوصى من المقارنة بين البحيرتين العربية والفرنسية، ولا ما صنعه د. عبد الرزاق حميدة فى كتابه: "الأدب المقارن" حين وازن بين "رسالة الغفران" للمعرى و"الكوميديا الإنسانية" لدانتى مقارنة جمالية خالصة، فلا حديث عن تأثر أو تأثير بين العملين. ثم ألا يستحق البحث عن السر فى وجود تشابه بين عملين أدبيين دون أن يكون بينهما أية صلة عناءَ المقارنة بينهما تأكيدًا بأن هناك ضروبا من التشابه بين البشر على اختلاف بيئاتهم وثقافاتهم وأجناسهم؟

لقد كان محمد غنيمى هلال وأنور لوقا مثلا من المتشيعين للمنهج الفرنسى فى الأدب المقارن، وما زال هناك من يأخذ بوجهة نظر هذه المدرسة لا يرى مما عداها شيئًا، ومنهم د. محمد سعيد جمال الدين كما يتبدى ذلك فى كتابه: "الأدب المقارن– دراسة تطبيقية فى الأدبين العربى والفارسى" (ط٢/ دار الاتحاد للطباعة/ القاهرة/ ١٤١٧هـ– ١٩٩٦م/ ٤٢– ٤٣). وهناك، على العكس من هذا، من يتشيع للمنهج الأمريكى متمثلا فى ما كتبه رينيه ويليك، الذى وسّع دائرة ذلك الحقل كما تعكسها

الفصول الخاصة بهذا الموضوع فى كتابه: "مفاهيم نقدية" (ترجمة د. محمد عصفور/ سلسلة عالم المعرفة- العدد ١١٠/ جمادى الآخرة ١٤٠٧هـ- فبراير ١٩٨٧م/ ٣٠٤- ٣٧٥)، فلم يقصرها على مجالات التأثير والتأثر التى تقتضى وجود صلات تاريخية بين طرفى المقارنة.

ولقد كان المنهج الإيطالى مثلا فى ميدان الأدب المقارن فى بداية أمره أواسط القرن التاسع عشر، كما يقول د. عطية عامر، قائما على الموازنات الأدبية والكشف عن عناصر الاتفاق والاختلاف بين ظواهر الأدب المشتركة، ثم انتهى به التطور إلى أن يكون "وسيلة بسيطة من وسائل تاريخ المصادر" (د. عطية عامر/ دراسات فى الأدب المقارن/ مكتبة الأنجلو المصرية/ ١٩٨٩م/ ٣٤- ٣٥). أما المدرسة الألمانية فكانت تقصر الأدب المقارن على آداب أوربا الغربية وحدها لبيان الاتفاق والاختلاف فى التقاليد الأدبية لأمم ذلك الشطر من العالم، وإن ضم هذا الاتجاه العام عدة أطياف مختلفة: فمن الدارسين من اهتم بدراسة التأثير والتأثر بين هذه الآداب، ومنهم من اعتنى ببيان النماذج الأدبية المشتركة بينها، ومنهم من قام بدراسة المحتوى الثقافى والعقائدى المتماثل فى هذه الآداب، ومنهم من أخذ على عاتقه الكشف عن تناسق الحركة الموسيقية والصوتية فى صورها الشعرية... إلخ (المرجع السابق/ ٣٦- ٣٧). ثم لدينا المدرسة الأمريكية، التى أخذت أولا بالاتجاه التاريخى كما هو معروف عند عموم المقارنين الفرنسيين، ثم انتهى بها الحال على يد رينيه ويليك إلى توسيع نظرتها لهذا التخصص والمناداة بأن يكون الهدف منه إبراز القيم الجمالية وعلاقاتها داخل أدب واحد أو أكثر، والاستعانة فى ذلك بالنقد الأدبى. أى أن التركيز هنا على الجانب التذوقى (السابق/ ٣٧- ٣٩).

وهناك كذلك المدرسة السلافية، وهى المدرسة التى كان ينتمى إليها الدارسون المقارنون فى الاتحاد السوفييتى ودول شرق أوربا الشيوعية، والتى كانت تكتفى بأن تكون ثمة تشابهات بين الأديب أو الجنس الأدبى أو الاتجاه الفنى مثلا المراد درسه وبين نظيره لدى أمة أخرى، وسواء بعد ذلك أكانت هناك صلات بين الطرفين أم لا. وهى تُرْجِع تلك التشابهات إلى تشابهات فى البنية التحتية التى أفرزت الإبداع الأدبى، جَرْيًا على منهجها فى رد كل شىء فى دنيا الفكر والذوق إلى وسائل الإنتاج وعلاقاته.

إذن فالتأثير الخارجى، الذى ينسب إليه أنصار المدرسة الفرنسية عادةً الدور الأكبر فى المشابهات بين الآداب القومية المختلفة ويشترطون تحققه كى تتم المقارنة الأدبية بين عملين أو أديبين مثلا ليست له تلك الأهمية لدى أنصار المدرسة السلافية أيضا . بل إن هذا الدور غدا محكوما فى نظرهم بتطور المجتمع المنتج للأدب. ويكتب المقارن الروسى فكتور جيرمونسكى (Viktor Zirmunsky) موضحا الشرط الاجتماعى الذى يحكم التأثير الخارجى فيؤكد أنه "لا يمكن لأى تأثير ذى أهمية أن يكون مصادفةً أو دفعةً آليّةً من خارج، أو واقعة ميدانية فى سيرة خاصة بأحد الأدباء، أو فى سِيَر عدد منهم، أو نتيجةَ تعارفٍ بالمصادفة مع كتاب جديد، أو انجرافا وراء أنموذجات أو تيارات أدبية تمثل السائد "mode" الأدبى. فالأدب، مَثَلُه مَثَلُ الأشكال الأيديولوجية الأخرى، يتشكل قبل كل شىء على أساس تجربة اجتماعية محددة بوصفه انعكاسا للواقع الاجتماعى وأداة لإعادة بنائه. لذا فإن إمكانية التأثير ذاتَها مشروطة فى بعض جوانبها بالقوانين الطبيعية لتطور مجتمع معين وأدب معين، على اعتبار الأدب أيديولوجيًا اجتماعيةً تتولد فى إطار واقع محدد تاريخيا . إن أى تأثير هو أمر ممكن تاريخيا، لكنه مشروط اجتماعيا . فلكى يصبح التأثير ممكنا يجب أن تكون ظروف البلد المتأثر أو المستقبِل مهيأة، ومشابهة "فى الأفكار والأخلاق والموضوعات والصور" للاتجاهات المؤثرة" .

ثم يلخص جيرمونسكى وجهة نظر علم الأدب المقارن الماركسى فى مسألة التأثير قائلا: "يمكن أن يكون التشابه بين الظواهر الأدبية، ولا سيما التشابهات ذات الطابع العام كالتشابه بين الاتجاهات أو الأنواع الأدبية أو المبادئ الجمالية أو التوجهات الأيديولوجية الذى تتكشف عنه آداب مختلفة فى وقت واحد، قائما على مقدمات اجتماعية تاريخية واحدة فى مرحلة واحدة من مراحل التطور أو على التشابه فى الواقع الاجتماعى وفى أيديولوجية طبقة اجتماعية فى حالة تاريخية معينة، هذا الضرب من التشابه فى تطور الآداب لا يقتضى حتما وجود تأثير مباشر، لأن وجود التوجهات المتشابهة فى الآداب القومية هو بحد ذاته شرط رئيسى لإمكانية قيام التأثيرات الأدبية الدولية. ليس التأثير دفعة آلية من خارج أو دفعة بالمصادفة، وليس واقعة تجريبية فى سيرة الحياة الذاتية لكاتب أو فئة من الكتاب، وليس نتيجة لتعارف بالمصادفة أو لولع

بأنموذج أدبى دارج أو باتجاه أدبى. إن أى تأثير هو أمر خاضع للقوانين ومشروط اجتماعيا . ويحدد هذه المشروطيةَ التطوّرُ الطبيعى القانونى فى المجتمع المتأثر وفى أدبه، كما يحددها اتساق الأيديولوجيا الاجتماعية مع قوانين السيرورة التاريخية العامة. وبتعبير آخر: كى يصبح التأثير ممكنا لا بد من أن تظهر الحاجة إلى الاستيراد الأيديولوجى، ولا بد أن يكون لدى أيديولوجيى الطبقة الاجتماعية فى البلد المستورد توجهات مشابهة إلى حد ما . وبالعودة إلى المثال الذى أثار اهتمامنا سابقا يمكن القول: إذا كان الاستيراد الثقافى من إنجلترا قد ساعد على تشكيل نوع أدبى جديد فى فرنسا هو دراما البورجوازية الصغيرة أو الرواية العائلية فى القرن الثامن عشر، فإن التوجهات نحو تشكيل هذا النوع يفترض أن تكون متوفرة فى الأدب الفرنسى نفسه على قاعدة التطور الاجتماعى للبورجوازية الفرنسية وسعيها إلى تقرير مصيرها الأيديولوجى بذاتها" .

وثم ناحية أخرى مهمة يتطرق إليها جرمونسكى مؤكدا أنها مما يميز المدرسة السلافية عن مدارس الأدب المقارن الأخرى فى الغرب، ألا وهى أن تلك المدارس إنما تنطلق مما يسمونه: "المركزية الأوربية"، تلك المركزية التى لا ترى إلا أوربا والغرب ولا تتصور للحظة أن الغرب يمكن أن يكون مدينا لأحد خارج نطاقه. يقول الرجل عن المدرسة السلافية إنها تتغيا، فيما تتغياه، "مناهضة نزعة المركزية الغربية التى سادت، ولا تزال سائدة فى كثير من أوساط الدارسين المقارنين الغربيين، التفكيرَ النظرى الغربى والتفكيرَ المنضوى تحت لوائه والممارسات المقارنية الغربية سيادة تامة حتى عهد قريب. ذلك أنه، وعلى الرغم من تنوع مناهج الدرس المقارن للأدب فى الغرب الأوربى والأمريكى واختلافها فيما بينها فى التركيز على هذا العنصر أو ذاك من عملية التفاعل الأدبى بين الأمم والشعوب، فإن ما يجمع ما بينها من جانب، ويميزها من جانب آخر عن غيرها من مناهج الدرس المقارن الأخرى خارج العالم الغربى، هو نزعتها الواضحة وضوح الشمس نحو التمركز المسرف حول الذات الغربية، أو ما بات يعرف بـ"Eurocentrism" . صحيح أن هذه المناهج، أو المدارس كما يحلو لبعض الدارسين أن ينعتها، تقرّ بدَيْن الآداب الأوربية الحديثة للموروث الكلاسى "اليونانى والرومانى" والموروث الدينى التوراتى "أسفار العهدين: القديم والجديد"، ولكنها لا تحاول الخروج من دائرة الافتتانِ بالذات الأوربية بغرض تلمُّس ديون أخرى لهذه الآداب واعتزازِهم الأجوف بالتميز الأوربى الذى

يكاد أن يبلغ درجة التعصب العنصرى البغيض إلى كل من يعمل فى دوائر الدرس المقارن للأدب. ففضلا عن دَيْن الموروث الكلاسى فى شقه اليونانى لحضارة الشرق القديم وحضارة مصر القديمة، ودَيْنه فى شقّه الرومانى لحضارات حوض المتوسط: شماله وجنوبه وشرقه وغربه، ودَيْن الموروث الدينى إلى الشرق العربى مهد الديانتين اليهودية والمسيحية، ثمة دَيْن أوربا عصر النهضة للحضارة العربية الوسيطة التى حفظت لأوربة موروثها الكلاسى وأغنته ونمّته وطورّته ومضت به أشواطا بعيدة جعلت من العصور الوسطى عصورا فى غاية التألق والغنى والعطاء، ولم تكن فى يومٍ عصورا للظلمات إلا فى أوربا، التى استكانت لنسختها الخاصة التى ارتضتها لنفسها من الديانة الشرقية السامية- المسيحية التى تبنتها الإمبراطورية الرومانية وسهلت انتشارها فى أوربا كلها. وقد تجلّت هذه النزعة المحفوزة بالنظرة الدونية إلى سائر آداب العالم التى لم تكن لترقى فى عيون المصابين بفيروس السلطان أو القوة إلى معارج الآداب الأوربية.

وهكذا اعتقد الأوروبيون أن الشعوب "الإفريقية أو الآسيوية بوصفها "بدائية" أو "طفولية" يمكن استبعاد آدابها وفنونها بطرق مختلفة دون أن يخامر المرءَ أدنى شعور بالخسارة أو مجافاة شروط البحث العلمى، وأن الثقافات الشفوية هى بالتأكيد دون الثقافات الأوربية الغربية المدوّنة، وهى لذلك تصلح للمتاحف والدراسات الأنثروبولوجية والدراسات التاريخية المتصلة بنشوء الإنسان وتطوره وارتقائه "كما هو الشأن فى نظرة الأوربيين إلى الملاحم الشفوية"، وأن الأجناس الأدبية التى لا تتفق والتصنيفات الأدبية الأوربية يمكن أن تُهَمَل دون شعور كبير بالإثم ما دامت خارجة عن القانون الأدبى الغربى "كما هو الشأن فى نظر الأوربيين إلى المقامة أو الشعر الغنائى فى الآداب الشرقية"، وأن الأعمال الأدبية العظيمة فى نظر الأمم والشعوب التى أنتجتها تقاس بما يسمى: "روائع الأدب الغربى"، وتنال من الدرجات بمقدار قربها أو بعدها من النماذج الغربية.

وكانت حصيلة هذه المظاهر العنصرية فى جوهرها، والعابثة فى موقفها، أن "بعض الآداب كان يساوى أقل من الآداب الأخرى، وبعضها كان فريدا فى امتلاكه أهمية عالمية، وبعضها الآخر يمكن أن يهمل بوصفه بدائيًّا أو عاديًّا". ولذلك وجدنا أن المقارنين فى القرن التاسع عشر بكامله "مَضَوْا فى إلحاحهم على

أن المقارنة تكون على محور أفقى، أى بين الأنداد . وإحدى نتائج هذا المنظور، كما تلاحظ سوزان بازنيت، أن باحثى الأدب المقارن، ومنذ البداية، مالوا إلى العمل مع الكتاب الأوربيين فقط" .

ولهذا دعا جيرمونسكى، كبيرُ منظِّرى هذه المدرسة، إلى ضرورة توسيع دائرة البحث فى الأدب المقارن بغرض الوصول إلى نتائج أكثر مصداقية، وحقائق أكثر رسوخا وموضوعية. وهذه الدعوة تضعه على الطرف النقيض للدرس المقارن الغربى القائم على "المركزية الغربية"، التى ينبغى أن تُرْفَض، فى رأيه ورأى الكثيرين من المؤمنين بالرسالة السامية للأدب المقارن، رفضا قاطعا، مستشهدا على ذلك بمقولة رائد الدرس المقارنى الروسى فيسيلوفسكى، الذى كان يعكس فى عصره أفكارا أكثر تقدمية فى مجال علم الأدب من أفكار هردر وغيره: "بقدر ما تكثر المقارنات والمقابلات، وبقدر ما يكون ميدانها واسعا، تكون النتائج أكثر رسوخا" .

يكتب جيرمونسكي: وإذا كان علم الأدب فى الغرب قد تخلى عن دراسة القضايا الواسعة والآفاق العريضة لتطور الأدب العالمى واتجه نحو التخصص الضيّق محددا أُطُر بحثه داخل الحدود القومية، وفى أحسن الأحوال معتمدا على الأعمال الأوربية، فإننا فى الاتحاد السوفييتى ذى القوميات، حيث تعيش شعوب الشرق والغرب فى وحدةٍ وتآخٍ لتبنى ثقافة جديدة "قومية فى شكلها واشتراكية فى محتواها" نسلّم تلقائيا بضرورة تناول مسائل التطور الأدبى من خلال الدراسات المقارنية التاريخية الأرحب أفقا، وضرورة أن نأخذ بعين الاعتبار اشتمال هذه الدراسات على الأعمال الأدبية الغربية والشرقية" (blogsstatic.maktoob.com/userFiles/b/o/bouhrourh/.../1231618844.doc) .

ولا ريب فى أن تلك الدعوة الأخيرة هى دعوة أرحب أفقا وأكثر إنسانية وأمعن فى العلمية من دعوى المركزية الأوربية وما يترتب عليها من تداعيات منهجية وإنسانية خطيرة، وإن كان من الواجب علينا مع ذلك أن نضيف فى ذات الوقت ما نعرفه من أن هناك فى الغرب ناسا شرفاء لا يحجمون عن التصريح بما يصلون إليه من نتائج مهما كان تعارُضها بل تصادُمها مع هذا الإحساس الغربى المريض، ومنهم أولئك المستشرقون الذين أبرزوا تفوق الحضارة العربية الإسلامية وآدابها أيام كانت أوربا تسبح فى ظلام العصور

الوسطى الدامس، وكذلك الدِّين الذى تدينه أوربا لتلك الحضارة وما أثمرته من آداب. وعدد هؤلاء المستشرقين ليس بالقليل فى ذاته، وإن كانت نسبتهم إلى المتعجرفين الذين لا يريدون الإقرار بالحقيقة فى هذا المجال غير كبيرة. لكننا لا ينبغى أيضا أن نستنيم لهذا الكلام الذى قرأناه لتونا إلى الحد الذى ينسينا أن الاتحاد السوفييتى زعيم الكتلة الشرقية التى يتغنى الكاتب بإنسانيتها العالية النبيلة كان دولة استعمارية تسعى إلى السيطرة والهيمنة على الدول الصغيرة، مَثَلُه فى هذا مَثَلُ الاستعمار الأوربى والأمريكى سواء بسواء، وأن ما يرصفه الكاتب من ألفاظ وعبارات جميلة إنما هو جزء من خطة التسلل الماكرة إلى قلوب أبناء العالم الثالث الذى كان السوفييت يتصارعون والغرب على السيادة عليه والفوز بخيراته.

كذلك لسنا نشاطر المدرسة السلافية كل ما تردده من أفكار وتفسيرات، وبخاصة ما تقوله من أن المشابهات التى تكون بين الأطراف الأدبية لا بد أن يكون مرجعها مشابهات مثلها بين البِنَى التحتيّة لها. ذلك أن مثل تلك الدعوى إنما تقوم على أساس من الفلسفة الماركسية المادية، وهى فلسفة متعسفة ضيقة الأفق. فكثيرا ما يلاحَظ أن التشابهات بين طرفين أدبيين ترتدّ إلى أشياء مختلفة تماما عما تقوله تلك المدرسة. ولقد تأثرت مثلا آدابنا العربية فى العصر الحديث بآداب أوربا الغربية وما زالت رغم اختلاف الأوضاع الاقتصادية هنا عنها هناك. بل إن آدابنا كانت تتأثر فى ذات الوقت بآداب الاتحاد السوفييتى والكتلة الشرقية رغم اختلاف علاقات الإنتاج والأوضاع الاقتصادية بين الكتلة الشرقية والكتلة الغربية اختلافا شديدا (انظر أيضا، فى الكلام عن المدرستين الفرنسية والأمريكية وما بينهما من فروق وما جَدّ على كل منهما من تطور، سعيد علوش/ مدارس الأدب المقارن- دراسة منهجية/ المركز الثقافى العربى/ ١٩٨٧م/ ٥٥ وما بعدها، و٩٣ وما يليها، ود. أحمد درويش/ الأدب المقارن- النظرية والتطبيق/ ط٢/ دار الثقافة العربية/ ١٤١٣هـ- ١٩٩٢م/ ١٩- ٢٨. أما د. الطاهر أحمد مكى فيفصّل القول فى ذلك تفصيلا فى كتابه الضخم: "الأدب المقارن- أصوله وتطوره ومناهجه/ دار المعارف/ ١٤٠٧ هـ- ١٩٨٧م/ ٦٢ فما بعدها لبضع عشرات من الصفحات. وانظر كذلك د. حسام الخطيب/ آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا/ دار الفكر المعاصر ببيروت، ودار الفكر بدمشق/ ١٤١٣هـ- ١٩١٢م/ ٢٢٢ وما بعدها

حيث يعرض تشيع عدد من المقارنين العرب للمدرسة الفرنسية، وعدد آخر للمدرسة الأمريكية، وتشنج البعض فى تشيعهم للمدرسة التى يتبعها وكأنها عِرْضه وشرفه الذى ينبغى أن يراق على جوانبه الدم لو فكر أحد فى مَسّه بسوء !) .

ولسوف نرى أن فخرى أبو السعود مثلا، فى مقالاته التى كتبها فى الثلاثينات من القرن المنصرم عن الأدب المقارن، إنما ينطلق من رؤية أفسح وأرحب وأَجْدَى من الرؤية التى تنطلق منها المدرسة الفرنسية بوجه عام، وأنه (كما لاحظ د . عطية عامر) قد سبق بصنيعه هذا رينيه ويليك، الأستاذ السابق للأدب المقارن بالجامعات الأمريكية، وإن لم يَعُدّ د . الطاهر مكى تلك المقالات من الأدب المقارن فى شىء أصلا رغم إقراره بأنها تتفق مع المنهج الأمريكى على كل حال، إذ قال إنها لا تزيد عن أن تكون مجرد "ألوان من الموازنات بين موضوعات قد تتشابه أو تختلف عَرَضًا فى الأدبين العربى والإنجليزى. . . ولعلها جاءت صدًى لبعض أفكار المدرسة الأمريكية (التى) تجيز شيئًا من هذه الموازنات" (الأدب المقارن– أصوله وتطوره ومناهجه/ ١٨١)، جاعلا بهذا للمدرسة الأمريكية السبق على ما كتبه ناقدنا المصرى، على عكس ما يقول به الدكتور عطية عامر. وبالمثل نرى أن العقاد، بما كتبه عن المَعَرّىّ فى "رجعة أبى العلاء"، قد انطلق من ذات الرؤية، وإن لم يشر إلى أنه بصدد كتابة بحث فى الأدب المقارن على عكس ما هو مثبت فى رؤوس مقالات أبو السعود، إذ تخيل أن حكيم المَعَرّة عاد إلى الأرض فى زماننا هذا وأنه كان رفيقه فى جولته بالعالم الحديث وبما يضطرب فيه من فكر وفلسفات ومذاهب، فكان كلما رأى شيئًا يظنه رفيقُه الأسوانى جديدا عليه سارع هو فقال إنه قد سلف أن تحدث عنه فى شعره حين قال كذا وكذا . وكأن العقاد يريد أن يقول إن أبا العلاء كان بعيد النظر واسع منادح الفكر والفن والخيال فسبق بذلك عصره، وإنّ بين الإنسانية الكثير من الموافقات رغم اختلاف أوطانها وعصورها وأوضاعها الثقافية والاجتماعية. كل هذا دون أن يحاول العقاد التدليل على أنه كانت هناك صلات بين فكر المَعَرّىّ وأصحاب هذه الآراء والاتجاهات السياسية والفلسفية من الأوربيين. وكان طه حسين فى الفصل الخاص بهوميروس من كتابه: "قادة الفكر"، الذى صدر فى

منتصف عشرينات القرن الماضى، قد تحدث عن جاهلية اليونان والجاهلية العربية حديث المقارنة رغم أنه لم يَثْبُت أن ثمة علاقة تاريخية بين الجاهليتين، ورغم أنه لم يقل أيضا إنه إزاء دراسة فى الأدب المقارن، وهذا إن كان واعيا أصلا بوجود مثل ذلك التخصص فى تلك المرحلة المبكرة من حياته الفكرية والنقدية.

وعلى نفس هذا المنوال قارن الدكتور إبراهيم سلامة فى كتابه: "التيارات الأدبية فى الشرق والغرب- دراسة فى الأدب المقارن" (دار الجامعة للطباعة والنشر/ ١٣٦٩هـ- ١٩٥٠م) بين الأدبين العربى والإغريقى فى كل الفنون تقريبا حتى ما لم يكن بين الأدبين فيه صلة، أوفى أقل تقدير: لم يثبت أنه كانت هناك بينهما تلك الصلة كما فى فن الملحمة والشعر التعليمى الحِكْمىّ (ص ٦٦- ٩٦).

وعلى نفس المنوال أيضا ضمّن الدكتور جمال الدين الرمادى كتابه: "فصول مقارنة بين أَدَبَىِ الشرق والغرب" (الدار القومية للطباعة والنشر/ سلسلة "من الشرق والغرب"- العدد ٦٤) عددا من المقالات عن مقارنة هذا الموضوع أو ذاك بين الأدب العربى وبعض الآداب الأوربية، فتحدث مثلا عن فصول السنة الأربعة واحدا واحدا، وكذلك عن الليل والقمر والبحر والحرب والموت والزهور والرومانسية وفن القصة والمسرح فى أدبنا وفى أدب الإنجليز (وغيره من الآداب الأوربية أحيانا)، وإمارة الشعر بين شوقى ودرَيْدن (من شعراء القرن السابع فى الأدب الإنجليزى)، كما قارن بين اللورد بيرون وشاعر الغزل الأموى عمر بن أبى ربيعة سواء فى حياتهما الأسرية والشخصية أو فى منحاهما الغزلى، وبين خليل مطران وألفرد دى موسيه. وهى فصول شائقة وكاشفة ومثيرة للخيال والعقل رغم إيجازها واكتفائها ببعض الخطوط العامة وعدم وجود صلات معروفة بين الأدبين المذكورين فى الموضوعات التى تناولها المؤلف، بل رغم عدم اهتمامه هو نفسه بتحرى هذه النقطة أصلا. ومن شأن هذه الفصول وأشباهها أن تدفع إلى مزيد من الدرس والتعمق والانطلاق إلى آفاق أرحب ودراسات أكثر تفصيلا وإحاطة، أما بالنسبة للقارئ العام فإنها ذات قيمة عظيمة، لأن مثل هذا القارئ لا يحتاج إلى التعمق والتفصيل. ثم إنها فوق هذا كله تساعد على خلق الوعى المقارنى بين الجمهور العريض غير

المتخصص فى الأدب المقارن، وهو هدف جدير بالتنبه له والاجتهاد فى توفير العوامل التى تؤدى إلى بلوغه، إذ ليس بالقليل أن نفكر فى الارتفاع بالذوق الأدبى وتوسيع الأفق الثقافى بوجه عام والمقارنة بين ما عندنا وما عند الآخرين لفرز الغث من السمين والعمل على تنقية ما نملكه وما نفكر فى استعارته أو استلهامه من الأوضار والشوائب.

وها هو ذا الباحث الكورى سى وُنْ تشانج (Chang Se-Won) يقوم بالمقارنة بين الرواية فى أدبه القومى والرواية فى أدبنا العربى فى العصر الحديث فيقرّ بأنهما، وإن تشابها فى بعض النقاط، لم تقم بينهما يومًا أية صلات نظرا للبعد الجغرافى واختلاف السياق الثقافى هنا وهناك. وعلى هذا فهو يقترح استعمال المنهج الأمريكى فى هذه المقارنة بين الأدبين نظرا لأنه هو المنهج الذى يصلح لتلك المهمة. يقول فى مقال له على المشباك عنوانه: "إمكانية الدراسة المقارنة فى الأدبين العربى والكورى" إن "مجال الأدب المقارن أصلا شاسع وواسع لأنّه يمكن أن يتناول أدبين أو أكثر. ولعلّ مجال الأدب المقارن يتّسع أكثر فى حالة تناول أدبين ليس بينهما تأثير وتأثّر. لذلك فنحن مضطرون فى هذا البحث إلى اختيار منهجٍ من مناهج الأدب المقارن نراه مناسبًا للدراسة التى سنقوم بها، ولذلك أيضاً تمّ اختيار نماذج محدّدة من الأدب العربى والأدب الكورى للتطبيق عليهما . . .

إنّ موضوع هذا البحث بالتحديد البحث المقارن فى الأدبين العربى والكورى، وستجرى المقارنة بين الأدبين بمقابلتهما ببعضهما واستخراج نقاط التشابه بينهما فى الفترة الحديثة، ومحاولة إثبات أنّ هناك شبهًا بين الأدبين فى بعض ما يتميّزان به من خصائص، مع أنّ هذا التشابه بين الأدبين قديم ولا يقتصر وجوده على الفترة الحديثة. وعليه يمكننا مبدئيًا القول: إنّ الأدبين العربى والكورى متشابهان على الرغم من أنّهما صورة للآداب غير الأوروبيّة أولا، وعلى الرغم من بعد الشقة المكانيّة بينهما التى يكون من المستحيل معها فى تلك الفترة تأثير أحد الأدبين فى الآخر ثانيًا. وربّما يعود ذلك إلى تجربتهما المتشابهة تحت الاستعمار فى العصر الحديث. . .

ومنهج البحث المقارن الذى تقوم عليه الدراسة هو المنهج الأمريكى فى المقارنة الأدبيّة لا المنهج الفرنسى. إنّ المنهج المقارن الفرنسى تجرى فيه المقارنة بين الآداب التى يرتبط بعضها ببعضٍ على أساس من العلاقة أو العلاقة الإخضاعيّة. وبعبارة أخرى: يذهب مؤيّدو هذا المنهج إلى أنّه يجب أن يكون هناك مؤثّر ومتأثّر، وناقل ومنقول عنه، حتّى تجرى عملية المقارنة بين أدبين.

فإذا لم يكن مثل هذه العلاقة أو التأثير موجودًا فهذا يعنى أنّه من غير الممكن أن تقام المقابلة بينها، بينما يدرس المنهج المقارن الامريكى أدبين على الأقلّ على أساس من التساوى بينهما بعيدًا عن علاقة التأثير والتأثّر، فيبيّن نقاط الالتقاء والابتعاد بين المؤلّفات. وهذا هو المنهج الذى سنتبعه فى الرسالة لعدم وجود علاقات التأثير والتأثّر بين الأدبين العربى والكورى نتيجة عدم وجود اتصال بينهما فى تلك الفترة لأسباب جغرافيّة واجتماعيّة، على الرغم من تشابههما . ذلك أنّ الأدب كان فى بداية القرن العشرين مهيًّا لوقوع الأدب المحلى الصادق فيه بوصفه أدبًا يحاول الهروب من الغرب وإثبات ذاته. وعلى العموم أصبحت هذه الوجهة هى وجهة التيارات الأدبية المختلفة. لذلك ليس من المستغرب أن تتشابه الآداب فى العالم فى تلك الفترة. ويمكن أن نقول أيضًا إنّنا اتّبعنا هذا المنهج فى الرسالة لأنّ هذه الرسالة تهدف إلى دراسة أدب العالم المتساوى" (segero.hufs.ac.kr/middleeast) .

وهناك أيضا من يوسعون نطاق الأدب المقارن بحيث يشمل كذلك المقارنة بين الأدب وغيره من ألوان الإبداع والمعارف طبقًا لما ينادى به رينيه ويليك، وكذلك هـ. هـ. ريماك، الذى يعرّف الأدب المقارن (حسبما ورد فى "Dictionnaire International des Termes Littéraires" فى مادة "Littérature Comparée/ Comparative literature") على النحو التالى: " The study of literature beyond the confines of one particular country, and the study of the relationships between literature on the one hand and the other areas of knowledge and belief, such as the arts, philosophy, history, the social sciences, the sciences, religion, etc, on the other hand" . وعلى هذا فإن مقارنة العقاد والمازنى، فى شبابهما فى عشرينات القرن البائد، بين الشعر وبين الفلسفة والفنون الجميلة

مثلا، تدخل طبقا لهذا الرأى فى ميدان الأدب المقارن، على عكس ما حاول د. على شلش أن يصنفها (انظر كتابه: "الأدب المقارن بين التجربتين الأمريكية والعربية"/ ١٦٠- ١٦١).

لقد كان الدكتور شلش، بإلماحته إلى العقاد والمازنى وغيرهما، يرد على د. كمال أبو ديب فى دعواه بأن "محاولات تجاوز تحديد الأدب المقارن بدراسة التأثر والتأثير فى الغرب غير موجودة فى العربية"، ومع هذا فقد انتقد د. حسام الخطيب (فى كتابه: "الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة"، الذى رأى النور بعد صدور كتاب شلش بست سنوات كاملات) ضآلة الاهتمام بين النقاد العرب بالربط بين الأدب والفنون الأخرى، بما قد يرجح أنه لم يتنبه إليه وإلى ما رد به على بلديّه الدكتور أبو ديب (انظر د. حسام الخطيب/ الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة/ المجلس الوطنى للثقافة والفنون والتراث/ الدوحة/ ٢٠٠١م/ ٤٦- ٥١). وقد جاء كلام الدكتور الخطيب فى سياق الدعوة إلى انفتاح المقارنين على الفنون والمعارف الأخرى طبقا لما يدعو به ويليك وريماك فى أمريكا. وإذا كان الشىء بالشىء يُذْكَر فقد يكون من المفيد أن أسجل هنا أننى أصدرت منذ أكثر من سنتين كتابا بعنوان "التذوق الأدبى" خصصت فيه فصلا كاملا من بضع عشرات من الصفحات للمقابلة بين الأدب والفنون الأخرى من خيِالة ونحت وتصوير وكاريكاتير وموسيقى وعمارة، سواء من ناحية الوسائل التى يتذرع بها كل من الطرفين فى التعبير عما يريد أو من ناحية قوة التأثير والإمكانات التعبيرية التى يوفرها. ومع هذا لم يخطر ببالى أوانذاك أن أَعُدّ ما فعلته من "الأدب المقارن" فى شىء.

هذا، وقد وقف د. الطاهر مكى بشىء من الأناة عند مصطلح "القومية" الذى يدخل فى تعريف "الأدب المقارن" فى قولنا إن "الأدب المقارن يقوم على المقابلة بين الآداب القومية المختلفة"، محاولا أن يستكشف أبعاد هذا المصطلح وما يمكن أن يثيره من مشكلات، وأطال وأجاد، لكنه فى نهاية المطاف ترك الأمر دون حسم. لقد تساءل قائلا: "ماذا نفهم من مصطلح "أدب قومى"؟ ما الحدود التى إذا تعديناها جاز لنا أن نتحدث عن أدب أجنبى وعن تأثُّر به أو تأثير فيه؟ هل يقوم التحديد على أسس سياسية وتاريخية أو على أسس لغوية خالصة؟"، ليجيب بأنه "بعد تأمل جادّ

يمكن القول إن الاحتمال الثانى أكثر قربا وأدق منهجية وأسهل تطبيقا لأن الحدود اللغوية كانت على امتداد التاريخ أكثر ثباتا وأقل تقلبا: مَداًّ وجَزْرًا من الحدود السياسية" . ثم ضرب مثالا من ألمانيا التى كانت كيانا سياسيا واحدا إلى نهاية الحرب العالمية الثانية، ثم قُسّمت إلى دولتين بعدها لكنهما ظلتا مع هذا تتكلمان لغة واحدة، ومن ثم لا يمكن أن نقارن بين أدبيهما بمفهوم الأدب المقارن.

إلا أنه برغم ذلك لم يتوقف عند هذه النتيجة، بل استمر يستعرض أوضاعا أخرى تختلف عن وضع الألمانتين: منها مثلا وضع الجزائريين الذين يكتبون أدبهم باللغة الفرنسية رغم أنهم ليسوا فرنسيين، ومنها وضع الهنود الذى يكتبون أدبهم باللغة الإنجليزية رغم أنهم ليسوا إنجليزا . ومنها وضع الأدباء الأمريكان، فهم يكتبون أدبهم بالإنجليزية رغم أنهم ليسوا إنجليزا، وكذلك معظم أدباء أمريكا اللاتينية، فهم يكتبون أدبهم باللغة الإسبانية رغم أنهم ليسوا إسبانا . ومنها أيضا وضع الأدباء الكنديين الذين يستخدمون اللغة الإنجليزية، وهى ليست اللغة الوحيدة التى يتحدثها أو يكتب بها الكَنَدِيّون، بل تَشْرَكُها فى ذلك اللغةُ الفرنسيةُ. ومثلُهم الأدباءُ السويسريون، الذين لا يكتبون أدبهم بلغة واحدة، بل بلغات ثلاث هى الفرنسية والألمانية والإيطالية. . . وهكذا . وهو يشير هنا إلى أن عددا من الباحثين الأمريكان يرى أن الأدب الأمريكى والأدب الإنجليزى ليسا أدبا واحدا بل أدبين مختلفين لأننا بصدد أمتين متباينتين ثقافيا، ومن ثم أدبيا (الأدب المقارن- أصوله وتطوره ومناهجه/ ٢٣٧- ٢٤١) .

والدكتور الطاهر مكى بهذا، وإن بدأ بجعل اللغة هى الفيصل فى تحديد الهوية القومية، وهو ما قاله قبلا د . محمد غنيمى هلال، الذى يؤكد أن "الحدود الأصيلة بين الآداب القومية هى اللغات، فالكاتب أو الشاعر إذا كتب بالعربية عددنا أدبه عربيا مهما كان جنسه البشرى الذى انحدر منه" (الأدب المقارن/ دار نهضة مصر/ القاهرة/ ١٩٧٧م/ ١٥)، وما زال يقول به كذلك المقارنون العرب عموما كالدكتور محمد السعيد جمال الدين مثلا، الذى يقرر ما قرره المرحوم هلال من أن "الحدود الأصلية بين الآداب القومية هى اللغات، فالكاتب أو الشاعر إذا كتب بالعربية عددنا أدبه عربيا مهما كان جنسه البشرى الذى انحدر منه، ولذلك يُعَدّ ما كتبه المؤلفون الفُرْس الذين دونوا مؤلفاتهم وآثارهم

باللغة العربية داخلا فى دائرة الأدب العربى لا الفارسى" (الأدب المقارن- دراسات تطبيقية فى الأدبين العربى والفارسى/ ط ٢/ دار الاتحاد للطباعة/ ١٤١٧هـ- ١٩٩٦م/ ٥. ومثل د. هلال ود. مكى ود. جمال الدين فى ذلك د. أحمد أبو زيد/ التمهيد الذى كتبه لعدد مجلة "عالم الفكر" الخاص بالأدب المقارن لشهور أكتوبر ونوفمبر وديسمبر ١٩٨٠م/ ٨)، أقول إن الدكتور الطاهر مكى بهذا قد عاد فتركنا فى حيرة من أمرنا، بل ربما فى عماية منه، حين أثار المشكلات السالفة الذكر دون أن يجيب على الأسئلة الشائكة التى طرحها.

إن الأدباء العرب على سبيل المثال الذين يصطنعون فى إبداعهم لغة القرآن لا يمثلون، فيما أتصور، أدنى مشكلة فى تطابق اللغة والقومية، فنحن كلنا ندين بدين واحد، ونصطنع لغة واحدة فى كتابتنا وفى حياتنا اليومية على السواء، بل إن الأقليات التى لها لغة أخرى إلى جانب العربية تتكلم هى أيضا لغة يعرب، فضلا عن أن التاريخ القريب والبعيد واحد أو متشابه على الأقل.

وبالمثل فإن العادات والتقاليد هى أيضا واحدة، إن لم يكن من أجل شىء فمن أجل أنها فى معظمها مستمدة من الإسلام. كما أننا نعيش فى منطقة واحدة متلاصقين لا متقاربين فقط، إلى جانب أننا جميعا نتطلع إلى أن تقوم بيننا فى يوم من الأيام وحدة تجمعنا وتقوّينا وتكفل لنا الاحترام الدولى مثلما كان الحال من قبل حين كانت هناك دولة واحدة، أو عدة دول تخضع (ولو خضوعا اسميا) لخليفة واحد. وفوق كل ذلك فإن الإسلام الذى ندين به يدعونا ويلحف فى الدعاء إلى أن نعتصم بالتعاون والتساند والتواصل والأخوّة الدينية، وأن نبتعد عن أى شىء يمكن أن يهدد هذه الوحدة أو يلحق بها الضرر، ونحن بحمد الله ما زلنا نستمسك بديننا رغم وجود أقلية دينية هنا أو جماعة تختلف فى اتجاهاتها الفكرية أو السياسية عن التيار العام الهادر هناك، مما لا يمكن أن يخلو منه أى بلد لأن النقاء مستحيل، وبخاصة فى هذا العصر الذى زاد فيه تجاور الاتجاهات الثقافية وتعايش الديانات داخل حدود الوطن الواحد.

هذا عن الأدباء العرب الذين يعيشون فى الوطن العربى ويبدعون أدبهم باللغة العربية، لكن ماذا عن العرب الذين يعيشون فى أمريكا مثلا ويكتبون أدبهم باللغة الإنجليزية، أو فى فرنسا ويكتبون أدبهم باللغة الفرنسية؟ وماذا عن الكُرْد الذين يعيشون فى العراق مثلا ويبدعون أدبهم باللغة الكردية، أو البربر الذين يعيشون فى بلاد المغرب العربى ويكتبون أدبهم بالأمازيغية؟ وماذا عن الفرس الذين يكتبون أدبهم باللغة العربية؟ إن المسألة فى كل حالة من هذه الحالات تحتاج إلى تأنٍّ فى التحليل ومرونةٍ فى التفكير، وربما لم نصل بعد ذلك كله إلى حلٍّ مُرْضٍ، إذ دائما ما توجد على الحدود الفاصلة بين المفاهيم والمبادئ حالاتٌ تشكّل علامة استفهام وقلق، ولا يصل الباحث بشأنها إلى شىء حاسم.

فأما فى حالة الكُرْد الذين يكتبون أدبهم باللغة الكردية فأرى أن يُطْلَق على ما يكتبون: "الأدب الكردى"، حيث تتطابق فى حالتهم اللغة والعرق. ومثلهم فى ذلك البربر الذين يكتبون أدبهم بالأمازيغية، فيسمَّى هذا الأدب بـ"الأدب الأمازيغى". لكن الأمر يختلف فى حالة العرب الذين يعيشون فى فرنسا ويصطنعون لأدبهم الفرنسية ولكنهم لا يكتبون إلا عن بلادهم الأولى ومشاكل المجتمعات التى وفدوا منها، ولا ينتمون إلى القومية الفرنسية ولا يشعرون من الناحية السياسية أنهم فرنسيون حتى لو تجنسوا بالفرنسية.

والدليل على هذا أن أعمالهم إنما تتناول أوطانهم وأوضاع شعوبهم التى نزحوا منها. إن العبرة هنا بمضمون الأدب وروحه وطعمه وتوجهاته واهتماماته، وعلى هذا نقول عن ذلك اللون من الكتابة إنه "أدب عربى مكتوب بالفرنسية". وهذا الأدب يمكن أن يكون محل مقارنة مع الأدب الفرنسى بهدف التعرف إلى مدى اختلاف أسلوب الكاتب عن الأسلوب الفرنسى الأصيل أو اتفاقه معه فى نكهته ومفرداته وتراكيبه وعباراته وصوره. ومثله ما يكتبه الأدباء الهنود أو أدباء جنوب افريقيا فى بلادهم بالإنجليزية، إذ إن أعمالهم فى هذه الحالة إنما ترتبط ببلادهم ومجتمعاتها وتاريخها وتطلعاتها ومشاكلها وعاداتها وتقاليدها وأديانها وحياتها اليومية لا ببلاد جون بول. ولكن إذا كان الأديب من هذا النوع يعيش فى فرنسا مثلا أو بريطانيا واندمج اندماجا تاما فى الوسط الجديد وأضحى يعتنق ما يعتنقه

أصحاب ذلك الوسط ويردد آراءهم ويتخذ مواقفهم وينطلق من رؤيتهم الحضارية والقومية وينصبغ بصبغتهم الاجتماعية ونسى وطنه وقوميته القديمة ولم يعد يهتم بمشكلات الأمة التى كان ينتسب إليها من قبل. . . إلخ، فعندئذ فالمنطق يقتضى إلحاقه بالأدب الذى يصطنع لغته إذن.

أما أمريكا، التى يُدْرَس أدبها عادة على أنه جزء من الأدب الإنجليزى، فهناك من باحثيها، كما رأينا، من يناضل ضد الفكرة القائلة بأن ما يكتبه الأمريكان والإنجليز هو أدب واحد، "لأننا بصدد أمتين متباينتين سلكتا منذ القرن التاسع عشر طريقا ثقافيا، وبالتالى: أدبيا، متباعدا تماما، ويَرَوْنَ أن إنتاجهما الأدبى يدخل فى مجال الأدب المقارن على الرغم من أنهما مكتوبان فى اللغة نفسها" (د. الطاهر مكى/ الأدب المقارن- أصوله وتطوره ومناهجه/ ٢٤٠). ولا شك أن أمامنا فى هذه الحالة قوميتين مختلفتين لا تتطلعان إلى قيام وحدة بينهما، إن لم يكن بسبب أى شىء آخر فبسبب المسافة الشاسعة التى تفصل بين الشعبين، كما أن بينهما تاريخا من الصراع والحروب، فضلا عن الاختلاف فى مضمون الأدبين وروحيهما واهتمامات كل منهما وطعمه مما عليه المعوَّل الأكبر فى مثل هذا التمييز كما قلنا من قبل. ومِثْلُ أمريكا فى ذلك الأمر القارّةُ الأسترالية. باختصار نخرج من هذا بأنه فى حالة تطابق اللغة والقومية أو الوطن لدى الأديب فحينئذ فلا مشكلة، أما إذا كان ثمة تعارض فالعبرة بالشعور القومى للكاتب واتجاهاته وهمومه وبمضمون العمل الإبداعى وروحه. لكن هل ترانى قلت الكلمة الفَصْل فى هذا السبيل؟ لا أظن، بل هى مجرد وجهة نظر ينبغى أن تُدْرَس وتحَلَّل وتُبْدَى فيها الآراء، وهذا كل ما أستطيع أن أقوله، ولا أزيد.

كذلك أثار د. محمد السعيد جمال الدين نقطة جديرة بالتأمل والبحث، إذ يرى أن نشوء علم "الأدب المقارن" فى القرن التاسع عشر يُعَدّ مفارقة تستوقف النظر: "والحق أننا نعجب لنشأة هذا العلم فى أوربا فى وقت سادتها روح العصبية القومية ونشبت الحروب بين دولها، وكان التنازع والتكالب على اكتساب المغانم الاستعمارية على أشده بينها، مما عمّق فكرة الأثرة القومية والعصبية المقيتة فى نفوس الشعوب الأوربية، وأخذ كل واحد من هذه الشعوب ينظر إلى الآخر نظرة العداء والازدراء.

ووجه العجب هنا أن طبيعة الأدب المقارن لا تتفق مطلقا مع روح التعصب والأثرة القومية، فهو يقف فى الوسط ليرصد التيارات الفكرية المتبادَلة بين الآداب المختلفة، ويرقب عوامل التأثير والتأثر فيما بينها، فكيف يتسنى لهذا العلم أن يقوم بمهمته هذه فى ظل جو مشبع بعوامل الاستعلاء والتميز القومى؟ . . . كيف يمكن لهذا العلم أن يُعْنَى بدراسة نقاط الالتقاء بين الآداب والسمات المشتركة بينها فى وقت كان هَمّ كل أمة من هذه الأمم الأوربية منحصرًا فى بيان أوجه الاختلاف والتعارض بين أدبها وآداب غيرها، وفى أن أدبها هو الأكثر كمالا وفضلا؟ لقد كان المزاج الأوربى الذى ساد القرنين الثامن عشر والتاسع عشر مشبَّعا بأسباب التنافر والتباعد لا بمظاهرالتآزر والتقارب. حقا لقد كانت هناك نقط التقاء توحِّد بين الأدباء الأوربيين فى ذلك الوقت، إذ كانوا جميعا يَرَوْنَ فى شعراء اليونان واللاتين القدماء مَثَلهم الأعلى الذى يتعين عليهم أن يحتذوه، إلا أن روح القومية التى سادت فى ذلك الوقت كانت تعصف بكل رغبة فى التسليم بتبادل التأثير بين الآداب الأوربية بعضها وبعض.

لكن ظهرت فى ألمانيا فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر حركة نادت بـ"الأدب المقارن" حيث تتجمع الآداب المختلفة كلها فى أدب عالمى واحد يبدو وكأنه نهر يرفده كل أدب من الآداب القومية بأسمى ما لديه من نتاج إبداعى وقيم إنسانية وفنية. وكان زعيم هذا الاتجاه الشاعر الألمانى جوته (١٧٤٩– ١٨٣٢م)، الذى عد نفسه نموذجا تتجمع فيه صفة العالمية، فلقد كان مطلعا على الآداب الأوربية متمثلا قيمها واتجاهاتها، ومدّ بصره إلى خارج الحدود الأوربية الضيقة المضطربة فوجد فى الآداب الشرقية الإسلامية عاملا رحبا لانهائيا من الطهر والطمأنينة بدا له وكأنه قبس من نور النبوة، كما وجد منبعا صافيا من الإبداع والإلهام المتجدد عبّر عنه بوضوح فى ديوان سماه: "الديوان الشرقى للمؤلف الغربى" كتب فى مقدمته: "هذه باقة من القصائد يرسلها الغرب إلى الشرق، ويتبين من هذا الديوان أن الغرب قد ضاق بروحانيته الضعيفة الباردة فتطلع إلى الاقتباس من صدر الشرق".

ولقد استطاع جوته بثقافته العميقة الواسعة ومكانته البارزة وقدرته الفذة على الإبداع أن يجعل فكرة التواصل بين الآداب الأوربية خاصة، والآداب كلها بعامة، تستقر فى الأذهان وتصبح من الأمور المسلَّمة التى لا تقبل الجدل على الرغم من طغيان العصبية القومية فى أوربا . . . وهكذا بدت دعوة "الأدب العالمى" وكأنها كانت بمثابة تمهيد طَبَعِىّ لنشوء فكرة "الأدب المقارن" . . ." (د. محمد السعيد جمال الدين/ الأدب المقارن- دراسات تطبيقية فى الأدبين العربى والفارسى/ ٧- ١١) .

والواقع أنه لا ينبغى أن يكون ثمة عجب ولا يحزنون، إذ من قال إن "الأدب المقارن" قد نشأ، وهدفه التقريب بين الشعوب والأمم على أساس من روح الأخوة؟ إن هناك فرقا كبيرا بين رغبة بعض العلماء والمفكرين فى أن يؤدى الأدب المقارن إلى نشوء هذه الروح وبين استجابة النفوس البشرية التى تمارسه وتشتغل (أو على الأقل: تهتم) به لهذه الروح. ذلك أنه كان هناك دائما، وسيظل هناك دائما، فجوة بين المثال والواقع كبرت هذه الفجوة أم صغرت، فهذه هى طبيعة "الطبيعة البشرية" . وعلى أية حال فهناك عوامل أخرى للأدب المقارن كانت وما زالت وراء الاهتمام بهذا الفرع من فروع البحث: منها إرضاء الفضول البشرى الذى يريد أن يعرف من أين جاء هذا العنصر أو ذاك إلى ذاك الأدب أو هذا، وإلى أين يمكن أن يذهب بعد ذلك. ومنها أيضا الرغبة الفطرية فى المقارنة بين المتشابهات والمتخالفات فى أى شيئين من جنس واحد، إن لم يكن من أجل شىء فمن أجل إرضاء النزعة العقلية المقارَنِيّة التى لا تهدأ عند بعض الناس. ثم هم، بعد هذا كله، لا يمكنهم أن يَنْسَوْا قوميتهم ولا حبهم لبلادهم وشعوبهم ولا إيثارهم لحضارتهم وعاداتهم وتقاليدهم وأذواقهم وفنونهم وآدابهم، وبخاصة إذا كانوا ينتمون إلى أمم قوية تتطلع إلى جر الأمم الأخرى وراءها كأنها القاطرة وعرباتها، ولا تريد لأحد أن يخالف عن رأيها ولا أن يكون له ذوق يتميز عن ذوقها، بَلْهَ يمتاز عليه. أما الكلام والتشدق به فما أسهله، لكن الكلام وحده لا يجعل الأمنيّات حقيقةً واقعةً مُحْتَرَمَةً من الجميع! وإذا كانت الطبيعة البشرية لم يستعص عليها أن تتلاعب بالدين ذاته وأن تحوّله إلى أداة للتكسب والخداع والقتل والتدمير

فى كثير من الأحيان، أفنظن أن الأدب المقارن سوف يصمد أمامها ويكون عندها أقدس وأجلّ وأكثر تبجيلا؟

وفى كلام رينيه ويليك التالى ما يؤكد ما قلته، فقد ذكر أنه، وإن كان ظهور الأدب المقارن قد جاء رد فعل ضد القومية الضيقة التى ميزت الكثير من بحوث القرن التاسع عشر احتجاجا ضد الانعزالية لدى الكثير من مؤرخى الآداب الأوربية، فضلا عن تصدر التبحر فى هذا العلم من بعض العلماء الذين يقعون على مفترق الطرق بين الشعوب أو على الحدود بين شعبين على الأقل، أى ينتمون مثلا لأبوين من بلدين أوربيين مختلفين، فإن "هذه الرغبة الأصيلة فى أن يعمل دارس الأدب المقارن كوسيطٍ بين الشعوب وكمصلحٍ لذاتِ بَيْنِها غالبا ما طمسته وشوهته المشاعر القومية الملتهبة التى سادت فى تلك الفترة وفى ذلك الموقع. . . (و)هذا الدافع، الوطنى فى أساسه، الذى يكمن خلف العديد من دراسات الأدب المقارن فى فرنسا وألمانيا وإيطاليا وغيرها أدى إلى نظام غريب من مسك الدفاتر الثقافية وإلى الرغبة فى تنمية مدَّخَرات أمة الباحث عن طريق إثبات أكبر عدد ممكن من التأثيرات التى أثّرتها أمته على الشعوب الأخرى، أو عن طريق إثبات أن أمة الكاتب قد هضمت أعمال أحد العظماء الغرباء وفهمته أكثر من أى أمة أخرى" . . . ثم مضى ويليك فأعطانا أمثلة على هذا التعصب القومى من واقع الدراسات الأدبية المقارنة فى فرنسا وأمريكا (رينيه ويليك/ مفاهيم نقدية/ ترجمة د. محمد عصفور/ ٣٦٦– ٢٦٩).

بالتأكيد سوف يساعدنا الأدب المقارن على مزيد من فهم بعضنا بعضا، لكنه لن ينجح فى قلع ما غُرِس فى أغوار نفوسنا العميقة منذ أول الخلق. إن الغربيين بوجه عام، بحسب الرطانة الجديدة، لا يريدون "مثاقفة" بينهم وبين الآخرين، بل يريدون فى أقل القليل غزوهم ثقافيا. وهذه النقطة من الأهمية بمكان كيلا نعلّق على الأدب المقارن كثيرا من الآمال الجامحة التى ينتهى الإخفاق فى تحقيقها إلى الإحباط واليأس، ناهيك عن الجهود الكثيرة التى تكون قد ضاعت على الفاضى، ومن ثم فالحصافة تقتضى أن نكون واقعيين فلا نحلّق فى سماوات الخيال والأوهام. ولقد ظل الغرب يدرسنا ويدرس

حضارتنا مئات السنين وأصبح يعرف عنا كل شىء، وبطريقة منهجية، فهل ساعد ذلك على أن تكون علاقته بنا طيبة واحترامه لخصوصيتنا كبيرا ؟ بالعكس، فقد ظل أيضا طوال تلك الفترة يمارس علينا مؤامراته الخبيثة، ويعمل بكل السبل على تحقير ثقافتنا، ويدّعِى علينا وعلى كل ما يتصل بنا الادعاءات، ويحاول بجميع قواه إفقادنا ثقتنا بأنفسنا وبماضينا وحاضرنا كله. ولو كانت معرفة الآخر مُعينة بالضرورة على التفاهم السليم واحترام تراثه وخصوصيته لكان حظنا مع الغرب أفضل من ذلك كثيرا. أمّا ونحن نحترق منذ قرون بناره وكيده اللئيم وعدوانه الوحشى الذى لا يعرف هوادة ولا خجلا فلْنعرف جيدا أن الأدب المقارن ليس من شأنه أن يُصْلِح الأحوال ضربة لازب. ولقد كانت نية الغرب من وراء هذه المعرفة سيئة منذ البداية، إذ دخل هذا الميدان وهدفه البغى والعدوان، وإن لم يمنع هذا من وجود شرفاء فيه ذوى ضمائر حية وإنسانية راقية، بَيْدَ أننا حين نتكلم هنا عن الغرب فالمقصود هو الاتجاه العام بين شعوبه وأفراده، وبخاصة بين الساسة والمثقفين الذين يعاونون أولئك الساسة ويجعلون علمهم فى خدمة مخططاتهم، وكذلك الجماهير التى تأتى بهم إلى سُدّة الحكم وتصوّت لهم وتضع يدها فى أيديهم لبلوغ تلك الغايات الأثيمة.

ولكى يكون القارئ على بينة مما نقول فإننا ننقل له هنا الفقرة التالية من مقال د. سامية عبد العزيز أستاذة الحضارة الفرنسية بآداب المنوفية سابقا، وهو موجود على المشباك، وعنوانه "الدينى و السياسى فى التعامل الغربى مع القرآن- رؤية شاملة". وهذه هى الفقرة المذكورة: "يقول الكاتب جان بودريار (J. Baudrillard) فى كتابه المعنون: "قوى الجحيم" الصادر فى أواخر أكتوبر ٢٠٠٢م: "إن ما يدور حاليا هو أكثر من عنف، إنه احتدام العنف، إنه عنف يتزايد كالعدوى فى سلسلة من ردود الأفعال التى تهزم كل الحصانات وكل إمكانات المقاومة... لأن الإسلام هو النقيض الحيوى للقيم الغربية، ولذلك فهو يمثل العدو رقم واحد... وفيما يتعلق بالتعصّب الدينى المسيحى فإن كل الأشكال المخالفة له تُعَدّ هرطقة، وبذلك فيتعيّن عليها إما أن تدخل النظام العالمى الجديد طواعية أو قهرا أو عليها أن تختفى. إن مهمة الغرب الآن هى أن يتم إخضاع الثقافات المختلفة بشتى الوسائل إلى

القانون الوحشى المسمى: التساوى. . . فالهدف هو التقليل من المناطق المنشقة واستبعاد كل المساحات المعترضة، سواء أكانت مساحات جغرافية أم مساحات فى المجال العقائدى" . ويؤكد سيرج لاتوش (Serge Latouche) فى كتابه حول "تغريب العالم" قائلا: "إن سيطرة الغرب لم تتمثل فقط فى فرض الاستعمار، وإنما فى التبشير والسيطرة على السوق والاستيلاء على المواد الخام والبحث عن أراض جديدة والحصول على أيادٍ عاملة رخيصة، واقتلاع الهوية التراثية الدينية، والقيام بالغرس الثقافى الخاص بالغزاة، مستعينين بشتى وسائل الإعلام وغيره. . . إن عملية تغريب العالم هى أولا وأخيرا عبارة عن حرب صليبية، والحروب الصليبية هى أكثر العمليات جنونا فى كل ما قام به البشر. إن عملية تغريب العالم كانت ولا تزال عملية تنصير، ومعظم عمليات التنمية فى العالم الثالث تتم مباشرة أو بصورة غير مباشرة تحت علامة الصليب" . . . ". ويجد القارئ هذا الكلام على الرابط التالى: www.sardam.info/Sardam%20Al%20Arabi/8/10.htm .

هذا، ولا بد لمن يكتب فى مجال الأدب المقارن من استكمال الأداة، ألا وهى الإحاطة بكل ما من شأنه أن يُنْجِح عمله، وأول شىء فى ذلك فهم النصوص وتذوقها جيدا والمقدرة على الموازنة بينها وإدراك النقاط التى ينبغى أن يقف عندها للقيام بالمقارنة المطلوبة. . . إلخ. لكن كيف ذلك؟ أولا بمعرفة اللغة التى كُتِبت بها النصوص المراد مقارنتها: فأما بالنسبة للغة القومية فأمرها مفهوم، إذ لا يُعْقَل ألا يعرف المقارن لغة أمته، لكن المشكلة فى لغات النصوص التى على الجانب الآخر. فلا بد إذن من إتقان اللغة الأجنبية التى كُتِب بها النص الأجنبى إذا أراد المقارِن أن يغوص بنفسه فى أعماق النص ويعرف خباياه. قد يقال إن من الممكن أن يعتمد المقارن على النصوص المترجَمة إلى لغته القومية. والواقع أن هذا ممكن، على الأقل من الناحية النظرية، لكن بشرط أن يتأكد المقارن أن المترجِم قد أحسن الترجمة ولم يترك فى النص المترجَم شيئًا لم ينقله إلى اللغة المحلية. فهل هذا ممكن؟ أعتقد أنْ لا، وحتى لو تأكدنا أن المترجم قد أحسن الترجمة إلى أقصى حد، فتبقى هناك جوانب فى العمل الأدبى لا يمكن النظر فيها من خلال الترجمة، وهى الأمور المتعلقة بلغة النص وبلاغته وأسلوبه، مما لا ينتقل عبر

الترجمة أبدا، إذ الترجمة إنما تنقل الفكرة والمضمون، وقد تنقل أيضا شيئًا من جو العمل، أما مسائل اللغة والأسلوب والبلاغة وما إلى هذا فليس من سبيل للاحتكاك بها إلا فى النص الأصلى. ثم إن من يعتمدون على الترجمة سوف يقتصرون على ما تُرْجِم من الأعمال الأدبية فقط لا يتَعَدَّوْنه إلى غيره، بخلاف من يعرف لغة أجنبية، فإن فضاءها العريض يكون مفتوحا أمامه يحلّق فيه كما يحلو له، وهذه ميزة ليست بالقليلة.

مثلا كيف كان لى أو لغيرى أن نتحقق من التهمة التى اتُّهِم بها د. محمد مندور حين قيل إنه قد سرق كتابه "نماذج بشرية" أو بعضا من فصوله على الأقل من كتاب الكاتب الفرنسى جان كالفيه ما لم نرجع إلى الأصل الفرنسى ما دام هذا الأصل لم يترجم إلى العربية؟ وهكذا لم يكن أمامى أن أفعل إلا أن أرجع بنفسى إلى الأصل الفرنسى لأتبين مدى صحة هذه التهمة أو زيفها، فوجدت أنه قد أخذ فعلا بعض فصوله بلا أدنى جدال أو ريب من كالفيه حسبما وضحتُ ذلك بالنصوص الفرنسية وتَرْجَمَتها العربية ووَضْع هذا وذاك بإزاء الفصول المندورية، وبذلك حُسِمَت المسألة، ولهذا لم يردّ أحد على ما كُتِب رغم ضيق صدورٍ كثيرةٍ بهذا الذى كُتِب.

وهذا يقودنا إلى عنصر آخر من العناصر الذى يستكمل المقارِن بها أداته حتى يكون على مستوى المهمة التى انتدب نفسه لها، وهو الإحاطة بقدر الإمكان بكل ما يتعلق بموضوع المقارنة: سواء النص العربى (فى حالتنا نحن العرب) أو النص الأجنبى. على المقارِن الأدبى أن يتسلح بكل ما تحتاجه عملية المقارنة، وهذه العملية من الغنى والتعقيد بحيث تكون فى بعض الحالات على الأقل بحاجة إلى الإلمام بعدد من العلوم وإتقان بعضها الآخر. ومما ينبغى الإحاطة به سيرة الكاتب أو الشاعر الذى نترجم عمله. كذلك فالأدب المقارن يتصل بالنقد الأدبى ويستعين به على نطاق واسع. ذلك أن المقارِن لا يحصر نفسه فى تبيان مناطق التأثير والتأثر فحسب، بل يتعداه فى أحيان كثيرة إلى التقويم والتحليل الفنى. إنه ليس آلة للرصد والمقارنة وإعطاء قائمة باردة بالملاحظات التى انتهى إليها فى موضوع الاتصال بين طرفى المقارنة، بل هو قبل ذلك متذوق ناقد. كما أنه قد يترك عملية رصد التأثير والتأثر

جملة ويركز بدلامن ذلك على الموازنة الفنية بين الطرفين، أو على الأقل: تبيين أوجه التشابه والاختلاف بينهما . وبطبيعة الحال لا يمكنه القيام بهذا دون أن يستكمل عُدّة الناقد، فمهمة النقد أولا وقبل كل شيء تحليل العمل الأدبى، وهى الخطوة التى تسبق الخطوة التى يقوم فيها المقارِن بتبيين ما فى العملين المقارَنين من تماثلات واختلافات. إن المقارِن هو، بمعنى من المعانى أو فى جانب كبير من عمله، ناقد أدبى يعمل فى ميدان المقارنة بين الآداب المختلفة بكل ما يحتاجه هذا العمل من أدوات ومهارات.

ومعروف أن جزءا كبيرا من مهمة المقارِن الأدبى يقوم على لمح العناصر المنقولة من أحد الآداب إلى أدب آخر، بل إن من المقارِنين (كما سبق القول) من يَرَوْن أن هذه هى كل المهمة التى يقوم بها الأدب المقارن لا يتعداها . والواقع أن هذه المنطقة هى منطقة تلاقٍ بين ما يسمّى فى النقد الحديث بـ"التناص" وبين الأدب المقارن، إذ التناص هو تداخل النصوص الأدبية بعضها فى بعض. ذلك أن الأديب عندما يبدع شيئا فإنه لا يأتى به من فراغ، مثلما أن الجسم البشرى مثلا حين يتكون وينمو فإنه لا ينشأ ولا يكبر من لاشىء، بل هو مأخوذ من جسم الأم وموادَّ طبيعيةٍ كانت موجودة من قبل ثم رُكِّبَ هذا كله على نحو جديد وأُعْطِىَ روحا جديدة لم يكن لها وجود من قبل. إن الأديب حين يبدع شيئا فإنه لا يفعل هذا إلا بعد أن يكون قد قرأ من الأعمال الأدبية فى أدبه القومى وخارج نطاق أدبه القومى ما لا يحصيه إلا الله، أما هو أو غيره فأقصى ما يمكنهما الانتباه إليه بعض هذه القراءات فقط، مع التنبيه إلى أنه فى كثير من الأحيان لا يستطيع أن يتذكر العناصر التى استفادها من كل هذه القراءات، بل من بعضها ليس إلا. وإذا كانت الدراسات التناصيّة ترصد أشياء فى النص الذى تتناوله وتسكت عن أشياء أخرى فليس معنى هذا أن ما تم رصده مما أُخِذ من نصوص سابقة هو وحده المأخوذ من تلك النصوص، بل معناه أن هذا هو ما استطاع الدارس التنبه إلى مصادره. ونفس الشىء يقال عن الأدب المقارن فى جانب منه، وهو الجانب الذى يتعامل مع ما أخذته الأعمال الأدبية القومية من الآداب الأجنبية أو العكس، فهو فى الواقع رصد لمظاهر التناصّ، لكن على المستوى العالمى فحسب، فلا يدخل فيه إذن

التناص داخل الأدب القومى. الأدب المقارن إذن، فى جانب منه على الأقل، هو دراسةٌ تناصيَّةٌ عابرةٌ للآداب.

فى ضوء هذا ينبغى أن نقرأ هذه الأسطر التى أنقلها من دراسة لرؤوف مسعد منشورة فى مجلة "شباب مصر" المشباكية عنوانها "التناص بين "زويل" الغيطانى و"المرأة التى. . ." للكاتب دى هـ. لورانس": "منذ فترة كنت أستعيد قراءة بعض أعمال الكاتب البريطانى د. هـ. لورنس الطويلة، وهى بعنوان "المرأة التى خَبَّتْ بالجواد قليلا" فأسترجع فى ذهنى قصة للكاتب جمال الغيطانى، وهى أول أعماله المنشورة. وهى (كما يظهر هذا من قائمة كتبه المنشورة) بعنوان "الزويل". ولكى أقطع الشك باليقين قمت إلى مكتبتى وعثرت، من حسن الحظ، على طبعة قديمة نادرة لقصة "الزويل" أصدرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٣ تحت عنوان "رواية"، ثم أسفل العنوان "الأعمال الروائية/ المجلد الثالث" (والرواية الثانية فى هذا المجلد بعنوان "الزينى بركات"، ولا تعنينا هنا)، ليوردها بعد ذلك تحت عنوان "قصص" فى قائمة مؤلفاته فى كتابه عن نجيب محفوظ. المفاجأة التى واجهتنى عند قراءة قصة لورانس أذهلتنى باكتشاف التناص بين القصتين، وفى الوقت ذاته وجدتنى أمام اختيارات صعبة: هل أقوم بمواصلة بحْث ونشْر ما سوف أتوصل إليه؟ وما أهمية هذا الآن؟ و"هذا" هنا هو كتابة الدراسة المقارنة عن التناص بين قصتى لورانس والغيطاني؟". والشاهد فى هذا الكلام هو ربط الكاتب فى جملته الأخيرة بين التناص والدراسة المقارِنة إلى درجة الحديث عنهما بوصفهما شيئًا واحدا تقريبا، وهو ما يؤكد ما قلناه من أن الأدب المقارن هو فى الواقع دراسةٌ تناصيّةٌ عابرة للآداب. والتناص هنا، والعهدة على رؤوف مسعد، قائم على التشابه بين عملين للورانس والغيطانى، ثم لا يهمنا بعد ذلك ما يرمى إليه الكاتب من أن جمال الغيطانى قد اتكأ كثيرا على عمل القصاص الأيرلندى دون أن ينهض أحد لكشف هذه المسألة خوفا من سطوة الغيطانى، الذى يرأس تحرير مجلة "أخبار الأدب" ويستطيع أن يحرم من النشر فى تلك المجلة كل من تسول لهم نفوسهم كشف الحقيقة حسبما يلمح الكاتب.

كذلك هناك التاريخ الأدبى للأدبين اللذين يريد الدارس المقارنة بينهما، إذ لكى نفهم إنتاج أديب ما ونقوّم إبداعه تقويما سليما ينبغى أن نكون على معرفة واسعة بسياقه الذى نبت فيه، هذا السياق الذى ارتوى منه الأديب قبل أن يرتوى من سواه، والذى تتناغم معه أعماله سلبا أو إيجابا وتأخذ منه وتعطيه قبل أن تفعل شيئا من ذلك مع غيره، والذى يمور بالتيارات والرواد والأعلام فى ميادينه المختلفة. فمثلا نرى د. حسين نجيب المصرى فى كتبه: "غزوات الرسول صلى الله عليه وسلم بين شعراء الشعوب الإسلامية- دراسة فى الأدب الإسلامى المقارن" و"رمضان فى الشعر العربى والفارسى والتركى" و"المسجد بين شعراء العربية والفارسية والتركية" يتتبع تيار الشعر العربى الذى يدور حول هذه الموضوعات قبل أن يقارن بينه وبين نظيره من شعر الغزوات فى الآداب الإسلامية الأخرى. ولم يكن من الممكن أن يقوم، رحمه الله، بهذه الدراسة دون أن يلم بذلك التيار لدينا ولدى الأمم الإسلامية التى كان يعرف لغاتها. وبالمثل لم يكن بمكنة د. مكارم الغمرى النجاح فى كتابها عن "مؤثرات عربية وإسلامية فى الأدب الروسى" بغير معرفتها الواسعة بوجود مثل ذلك التيار المتأثر بعناصر واضحة من الأدب العربى والدين الإسلامى فى الأدب الروسى بين فطاحل أعلامه. كذلك ما كان د. محمد جلاء إدريس بقادر على إنجاز دراسته: "الشخصية اليهودية- دراسة أدبية مقارنة" إلا بعد أن درس الأدبين الإنجليزى والعربى فى مصر دراسة متعمقة على الأقل فى مجال الفن القصصى الذى اختار أن يقوم فى نطاقه بعملية المقارنة، وهو ما ينطبق أيضا على الدراسة التى كتبها وليد حمارنة (Walid Hamarneh) بعنوان "The Domestication of Genre: Najîb Mahfûz and the Western Novel"، وإن كانت المقارنة هنا فنية لا مضمونية... وهكذا. فهذه بعض التخصصات التى ينبغى أن يكون الدارس المقارِن ماهرا بها لارتباطها الوثيق بتخصصه، بخلاف العلوم والمعارف الأخرى التى لا تتصل بتخصصه هذا الاتصال الوثيق، لكنه قد يحتاج إلى الإلمام بها، أو على أقل تقدير: إلى الرجوع إلى دوائر المعارف أو إلى كتبها الأساسية أو المبسَّطة إن كانت فى ميدان من ميادين العلوم الطبيعية مثلا مما لا يعرف المقارِن عادة.

هـذا، وقـد أوجـزت موسـوعة الـ"Wikipedia" المـشباكية مـا ينبغـى أن يتحلى بـه الـدارس المقـارن مـن معرفـة جيـدة باللغـات الأجنبيـة واطّـلاع كـاف على ميـادين دراسـات الأدب ونـصوصه، فوصفت المقارنين الأدبيين على النحو التالى: " Comparativists are typically proficient in several languages and acquainted with the literary traditions and major literary texts of those languages." .

الأدب العربى ومكانته بين الآداب الكبرى العالمية

(فصل من كتاب د. طه حسين: "من حديث الشعر والنثر")

سيداتى وسادتى، أستأذنكم قبل أن أبدأ كلامى فى موضوع المحاضرة فى لحظة قصيرة، أقدم بها أجمل الشكر إلى الجامعة الأمريكية التى تفضلت فطلبت إلى أن ألقى هذه المحاضرة، وإذا شكرت للجامعة هذا الفضلَ فأنا أشكرها لأمرين: الأول: حسن ظنها بى الذى دعاها إلى طلب هذه المحاضرة. والثاني: فضلها العظيم الذى أتاح لى أن أتصل بالجمهور المصرى، بعد أن حيل بينى وبينه.

والآن أريد أن أتحدث إليكم عن هذا الموضوع: "مكانة الأدب العربى بين الآداب الكبرى العالمية". وهو موضوع كما ترون غريب ليس يُدرَى من يريد أن يتحدث فيه كيف يعرض له، ولا من أين يأتيه. فالأدب العربى وحده أدب عاشت عليها أمم كثيرة نحو خمسة عشر قرناً، والآداب الغربية الكبرى فى العالم آداب عاشت عليه أمم ليست أقل من الأمم التى عاشت على الأدب العربى عدداً ولا خطراً ولا مكانة فى التاريخ. ومهما يكن الأستاذ بارعًا فلن يستطيع أن يحيط بالأدب العربى كله، والآداب الأخرى كلها، فالموضوع فى نفسه أوسع وأجل خطرًا من أن يعرض له فى محاضرة واحدة أو أكثر. ولكنى مع ذلك سأحاول أن أضع أمامكم فكرة إن لم تكن دقيقة فهى قريبة إلى حد ما من الأدب العربى والآداب الكبرى التى شغلت الناس وعاشت عليها الإنسانية قديمًا، وما زالت تعيش عليها.

هناك احتياط لا بد لى منه قبل البدء فى الحديث، وهذا الاحتياط يضطرنى إلى أن أنبهكم منذ الآن إلى أنى لن أحاول المقارنة بين الأدب العربى والآداب الغربية الحديثة لأنى سأظلم ظلمًا قبيحًا إن عرضتُ لهذه المقارنة. فبين أى الأدبين العربيين نريد أن نقارن: بأدب القدماء؟ أم بأدب المحدثين؟ فإن أردنا أن نقارن بين الأدب العربى القديم والآداب الأوروبية الحديثة، ظلمنا الأدب العربي؛ لأننا نكلفه أكثر مما يتكلف، فليس الأدب العربى ملزمًا بأن يتنبأ عما ستصير إليه الحضارة الحديثة، وبتقدم العقل والفلسفة والعلم. ليس مكلفاً أن يتنبأ بهذا كله، وأن يستعد وأن يتأهب ليثبت للمقارنة، فنحن إذن

نظلم الأدب العربى إن قلنا إنه ضعيف أو ساذج بالنسبة للأدب الفرنسى أو الأدب الإنجليزى أو الأدب الألمانى لأن الظروف التى أحاطت بالأدب العربى القديم مخالفة للظروف التى تحيط بالآداب الأوروبية الكبرى.

وإذا أردنا أن نقارن بين الأدب العربى الحديث والآداب الأوروبية الكبرى ظلمنا أنفسنا . ذلك أنَّا فى بدء نهضتنا لم نكد نتحلل من القيود الكثيرة التى تحول بيننا وبين الحياة العقلية الحرة، فمن الظلم لنا ولأدبنا الحديث أن نقارن بينه وبين الآداب الأوروبية الكبرى، ونحن أيضاً نظلم هذه الآداب الأوروبية إذا قارنا بينها وبين آدابنا الحديثة الناشئة، التى تحاول أن تنهض على قدميها . لن أتعرض إذن للآداب الأوروبية ولا للأدب الحديث الذى ننشئه ونعيش به، وإنما أريد أن أحصر موضوع الحديث فى المكانة التى كانت لأدبنا القديم بين الآداب الكبرى.

هذه الآداب الكبرى قليلة يمكن أن تُحصَر فى ثلاثة أو أربعة آداب: هناك الأدب اليونانى القديم، وهناك الأدب الرومانى أو اللاتينى، والأدب الفارسى، والأدب العربى. هذه الآداب هى التى نستطيع أن نتحدث عنها، ونجتهد فى أن نتعرف مكانة أدبنا منها، فأما ما سوى هذه الآداب، فالعالم الحديث، سواء أكان فى أوروبا أم فى الشرق، لا يكاد يعرف عنها شيئًا، وإنما هى محصورة بين العلماء، معروفة عند الإخصائيين الذين يبذلون جهودهم فى مكاتبهم. لن أتعرض إذن للآداب الهندية ولا الصينية لأنى لا أعرف من هذه ولا من تلك شيئًا، وإنما أحصر حديثى على هذه الآداب الأربعة: اليونانية، واللاتينية، والفارسية، والعربية. وأريد أن أتعرف المكان الذى يجب أن يكون فيه أدبنا بين هؤلاء.

عندما أراد الأستاذ بروكلمن أن يكتب الفصل القيم الذى كتبه فى "دائرة المعارف الإسلامية" عن الأدب العربى ابتدأ فشبه ما كان عند العرب قبل ظهور الإسلام بزمن بعيد بهذه الآداب التى توجد عند الزنوج أو عند سكان جزر المحيط الهادى لأن هذه الآداب التى كانت معروفة عند العرب قبل الإسلام بنحو ثلاثة قرون لم تكن تزيد عن أن تكون تعبيرًا بسيطًا عن حياة ساذجة توشك أن تكون منحطة لا قيمة لها، وهى حياة أهل البادية، الذين لا حظ لهم من ثروة أو ترف أو رقى عقلى.

ولكن بروكلمن لم يكد يتتبع الأدب العربى البسيط، الذى كان يشبهه فى أول فصله بأدب الزنوج، لحظات قصارًا حتى اضطر أن يعرف لهذا الأدب العربى مكانته، وأن يضعه فى منزلة عُليا هى التى تضطر جماعة من كبار العلماء أن يقفوا عليه حياتهم، وأن يضحوا بجهودهم. ذلك لأن الأدب العربى الذى كان يشبه فى أول أمره أدب الزنوج لم يكد يتصل بالحضارات فى القرن الخامس والسادس للمسيح، وتنشأ الصلات بينه وبين الحياة خارج شبه جزيرة العرب، حتى ظهر أنه كان فى نفسه أقوم وأخصب من أن يظل أدبًا يشبَّه بأدب الزنوج، وأنه كان يحمل فى نفسه طبيعة خصبة إلى أقصى ما يمكن من الخصب، غنية إلى أقصى ما يمكن من الغنى. فلم يكد يتجاوز البادية حتى استحالت هذه الطبيعة الخصبة، التى كانت منكمشة، إلى جذوة من النار لم تلبث أن اشتعلت، فشملت العالم القديم وصهرته وحوّلته إلى طبيعة جديدة، مخالفة كل المخالفة لما كانت عليه قبل الإسلام.

ليس من شأنى الآن أن أبحث عن الأسباب التى دعت إلى أن ينتشر الأدب العربى فى بقية البلاد التى انتشر فيها الإسلام، فقد يكون هذا معروفًا، ولكنا نعرف جميعًا أن الإسلام لم يكد يظهر ويتجاوز الجزيرة أيام أبى بكر وعمر حتى انتقلت معه اللغة وما فيها من أدب، وانتقل معها كتابها المقدس القرآن الكريم. ولم يكد القرآن الكريم يستقر فى الأمصار خارج الجزيرة حتى بدأت الشعوب تتأثر به تأثرًا سريعًا، ولم يكد ينتهى القرن الأول ويبتدئ القرن الثانى حتى نلاحظ فى هذه البلاد التى فتحها المسلمون، فى الشام ومصر والعراق وإفريقيا الشمالية وفى إسبانيا، أن هذه الشعوب قد أخذت تتطور تطورًا سريعًا: كلها يسرع إلى الإسلام، وكلها يحاول أن يتعلم لغة الإسلام، وكثير منهم لا يكتفى بتعلم اللغة، بل يريد أن يتقنها ويتقن آدابها، وأن يكون له حظ موفور من هذه الآداب. وما نكاد نصل إلى منتصف القرن الثانى حتى نجد أن كثرة الشعراء ليست من العرب بل من الشعوب الأجنبية التى أخضعها العرب. فأنتم عندما تستعرضون الشعراء الذين امتازوا فى القرن الثانى، والذين تفخر بهم الحضارة الإسلامية، والذين كانوا جمال بغداد والعراق، تجدون كثرتهم إما من الفرس وإما من الموالى من

أصل ساميّ: نبطى أو آرامى، أجاد العربية وبرع فيها، وأصبح شاعرًا ينافس شعراء العرب، ويستأثر دونهم بالمكانة الأولى.

ثم لم يكد يتقدم هذا القرن الثانى حتى نرى اللغة العربية، التى كانت منذ قرن لغة منحصرة فى جزيرة العرب بل فى شمالها لا يتكلمها إلا طوائف من البدو حظهم من الحياة الخشنة أشق من أن يوصف، قد لانت وسهلت وأخذت من المرونة بحظ عظيم، واستطاعت أن تسع آداب الهند وفلسفة اليونان وثقافة الفرس. كل هذا فى زمن قليل لا نكاد نصدق أنه يكفى لتنتقل هذه الثقافات إلى لغة واحدة، وأن تتحول هذه الأمم إلى أمة واحدة متجانسة فى الشعور، متجانسة فى التفكير، لها حضارة واحدة، لا يظهر فيها اختلاف. لا أريد أيضاً أن أبحث عن الأسباب، فربما كانت معجزة، وحياة الإسلام سلسلة معجزات بدئت بالمعجزة الكبرى، وهى القرآن.

مهما يكن من شىء أيها السادة فإن القرنين الثانى والثالث للهجرة شهدا هذه الظاهرة الغريبة، وهى أن هذا العالم الذى كان قبل ظهور الإسلام منقسمًا قسمين: أحدهما تابع لسيطرة الروم، والآخر تابع لسيطرة الفرس. هذا العالم الذى كان منقسمًا أشد الانقسام، ومتباينًا أشد التباين فى التفكير والشعور حتى إن الحروب كانت متصلة فيه دائمًا، تحوَّل بفضل ظهور الإسلام، وبفضل انتشار اللغة العربية والثقافة الجديدة، إلى أمة واحدة متحدة فى كل شىء تقريبًا لغتها العلمية والأدبية واحدة هى العربية، فيها تتكلم، وفيها تنشئ شعرها وتكتب نثرها، وفيها تضع كتبها العلمية. تحققت إذن هذه الظاهرة العربية الغربية، ومنذ ذلك الوقت ظلت اللغة العربية لغة هذا القسم العظيم من العالم القديم، ومع ذلك فالآداب التى كانت سائدة فى العالم قبل العربية لم تكن بسيطة ولا يسيرة، ولم يكن بروكلمن يستطيع أن يشبهها بآداب الزنوج. ويكفى أن نلاحظ أن البلاد المفتوحة كانت خاضعة لسلطان الأدب اليونانى، وهو إلى الآن أقوى أدب عرفه الإنسان، وقد أثَّر منذ الإسكندر فى عقلية العالم تأثيرًا كبيرًا.

وإلى جانب هذا الأدب كانت تقوم فى الشام والجزيرة والعراق آداب أخرى سامية: منها آرامية ومنها يهودية، وكانت هذه الآداب قوية خصبة عاش بها الناس وأثرت فى نفوسهم، وكونتها تكوينًا

خاصًا، ومع ذلك لم تكد كل هذه الآداب تلقى الأدب العربى حتى عجزت عن أن تثبت له، واندمجت فيه واستحالت إلى جداول قوية خصبة، ولكنها كانت تنتهى دائمًا إلى هذا النهر العظيم.

لم يثبت للأدب العربى فى البلاد التى أغار عليها أدب أجنبى، حتى البلاد التى لم تستطع العرب أن تمحو لغتها، وهى بلاد الفرس، فإن الأدب العربى على انتشاره فى بلاد الفرس لم يمحُ لغة الفرس، فإنهم كانوا يستعملونها فى حياتهم اليومية. برغم هذا لم يستطع الأدب الفارسى أن يثبت للأدب العربى فى بلاد الفرس نفسها، فكان الشعر الذى يُنْشَد فى بلاد الفرس فى القرن الأول والثانى والثالث للهجرة هو الشعر العربى، وكان العلم طوال هذه القرون عربيًا، وكانت الفلسفة عربية أيضًا، وقام الأدب العربى مقام الأدب الفارسى، أى إن الفارسى الذى يريد أن يكون مثقفًا كان لا بد له من العربية. أما فى الشام والعراق ومصر وشمال إفريقيا فالآداب اليونانية والقبطية والآرامية لم تثبت للأدب العربى، بل قام الأدب العربى مقامها جميعًا، وانكمش الأدب اليونانى أمامه انكماشًا عظيمًا، وتقلص ظله فى هذه البلاد وانقرض حتى انحصر فى البلاد البيزنطية، أى آسيا الصغرى وما يجاورها فى أوروبا.

وظل الأدب العربى مسيطرًا على هذا العالم القديم الذى سيطر عليه الأدب اليونانى منذ الإسكندر إلى ظهور الإسلام إلى الآن، ظل الأدب العربى مسيطرًا عليه مع ما ناله من خطوب واختلف عليه من صروف. ولكن قوة أخرى لم تستطع أن تمحوه أو تميته. قاومه الفرس مقاومة شديدة فى القرنين الثانى والثالث، وبنوع خاص فى القرن الرابع، ثم قاومه الترك مقاومة عنيفة حتى طردوه من الشام وألجأوه إلى مصر، وقاومته أوروبا فى إسبانيا وإفريقيا الشمالية، وما تزال أوروبا تقاومه فى كل مكان، ولواؤه مرفوع لم تستطع قوة أن تنتزع منه هذا اللواء.

ومع ذلك، فلهذا الأدب العربى خصوم منهم القدماء، ومنهم المحدثون. كان له خصوم فى القرن الأول والثانى والثالث. من هؤلاء الفرس والموالى الذين غُلِبوا على أمرهم، واضْطُرُّوا إلى تعلم اللغة العربية، واتخاذ الأدب العربى. وكان هؤلاء الناس يخاصمون الأدب العربى وينكرون أن تكون له قيمة، هؤلاء هم الشعوبية، ومن أجمل ما يقرأ تلك المحاورات والخصومات التى حفظ لنا الجاحظ شيئًا منها بين

العرب والشعوبية. هذه الخصومة، اضطرت الشعوبية والذين كانوا يعادون الأدب العربى إلى أن ينكروا عليه كل قيمة، فيزعموا أن ليس له قيمة بالقياس إلى الآداب الأخرى، ويزعموا أنه إن كان للأدب العربى خطر فمصدره راجع إلى القرآن الكريم، واضطر أنصار العرب أن يغلوا غلوًّا فاحشًا فى الدفاع عن الأدب العربى ويمثلهم الجاحظ، إذ زعم أن الأدب العرب هو وحده الأدب، وأن الأمم الأخرى لا حظَّ لها من الأدب. فاليونان لا حظَّ لهم إلا من الفلسفة، والفرس والهنود لا حظَّ لهم إلا من هذه الحِكَم السائرة. فأما الأدب العربى فهو الأدب حقًّا الذى يظهر فيه هذا الشعر الخصب المتميز الذى لا تكلف فيه ولا صناعة. ويكفى أن يوجه العربى فكرَه إلى المعنى حتى يتدفق الشعر على لسانه تدفقًا. والأدب العربى أدب الخطابة الذى أنتج عليًّا وزيادًا والحجاج، وهو الأدب الذى أنشأ الأمثال السائرة والحكم، أما الأمم الأخرى فلا قيمة لأدبهم عند الجاحظ.

كان خصوم الأدب العربى مسرفين مبالغين، وكان أنصار الأدب العربى مبالغين مسرفين لقيمة الأدب. ومن غريب الأمر أن هذا الموقف هو الموقف نفسه الذى نشهده الآن فيما نقرأ من الفصول والمقالات التى يكتبها أحيانًا أنصار القديم وأنصار الجديد. أما أنصار الجديد فيزعمون أن هذا الأدب كانت له قيمة فى عصره القديم، ويجب أن يُعدَل عنه إلى أدب جديد يستمدونه من الأدب الأوروبى والحضارة الأوروبية. وهم يغلون فى هذا غلوًّا شديدًا، حتى إنهم ينفِّرون أنفسهم وينفِّرون الشباب من قراءة الأدب القديم. فإذا قالوا هذا نهض لهم أنصار القديم فاعتزوا بالخطباء والشعراء، ونفَّروا الشبان من الأدب الحديث لأن أقل ما يحمل من الشر أنه مفسدة للأدب العربى، ومضيعة للغة القرآن الكريم، وأنكروا أن يكون للأدب الحديث قيمة.

وأولئك وهؤلاء غلاة مسرفون، فالأدب العربى القديم لا يُسمَّى: "أدبًا ميتًا" لأنه لا يزال حيًّا، ومهما نحاول، ومهما نبذل من جهد، ومهما نستعن بالآداب الأوروبية فلن نستطيع أن نضعف الأدب العربى ونعرضه للخطر. والآداب الأوروبية الحديثة لا نستطيع بحال أن نقاومها أو أن نرفضها. فنحن

فى حاجة إلى أن نستمد من الأدب الأوروبى الحديث، وكذلك أراد الله أن تكون الحياة دائمًا مزاجًا من صالح القديم والجديد .

خصوم القديم وأنصار الحديث يزعمون أن الأدب العربى كان حسنًا فى عصره وأصبح الآن غير ملائم. ذلك لأن هناك فنونًا من الأدب لم يعرفها الأدب العربى. فالشعر العربى فقير بالنسبة للشعر الأجنبى، فليس فيه شعر قصصى ولا تمثيلى كما كان عند اليونان، وإذن فلا بد من العدول عن هذا الأدب القديم إلى الأدب الحديث. وهذا غريب، فلست واثقًا كل الثقة من أن الأدب العربى يخلو من القصص، وأخشى أن يكون من يجحدون وجود الأدب القصصى عند العرب إنما جحدوه لأنهم لم يحققوا بالضبط معنى الأدب القصصى. فالذين يقرأون الشعر الجاهلى أو ما صح منه، والذين يقرأون الشعر الأموى كشعر جرير والفرزدق والأخطل، يلاحظون أن مزايا كثيرة من خصائص الشعر القصصى موجودة فى الشعر العربى. فأهم ما يمتاز به هذا الشعر القصصى أن شخصية الشاعر تفنى، وأن هذا الشعر يكون مرآة لحياة الجماعة. وأنا أستطيع أن أؤكد لكم أنَّا لا نعرف شيئًا يصور الأمة أصدق تصوير ويضطرنا أن نلمسها بأيدينا كالشعر العربى.

إذا قرأتم قصيدة من شعر جرير أو الفرزدق أو الأخطل فأنتم ترون العرب فى البادية، وتسمعونهم يتحدثون، وتحسون حياتهم كما تحسون أنفسكم، ولا تكادون تلمسون شخصية الشعراء فى أشعارهم، فإذا لم توجد عندنا "إلياذة" أو "أودسا" فليس من شك أن ما أدته "الإلياذة" و"الأودسا" قد أداه لنا الشعر القديم من تصوير الحياة الاجتماعية وتصوير حياة الأبطال. ثم من الذى يستطيع أن ينكر أن فى أدبنا العربى القصصى جمالا ليس أقل من جمال "الإلياذة" و"الأودسا"؟ وليس ذنب الأدب العربى ألا يقرأه الناس ولا يعرفوه. أى الأدباء عُنِىَ بقصص أبى زيد وعنترة وما إليه من الأقاصيص الكثيرة التى تغنى بها العامة؟ أيكم يدرسه فهو مضطر إلى أن يعترف أن للأدب العربى من هذا الجمال الفنى الرائع ما لا يقل عن "الإلياذة" و"الأودسا" . فليقرأ أدباؤنا أولا، وأنا واثق أن هذا الأدب الذى ندعه لفهوات العامة ونزدريه سيحدث فى أدبنا العربى نهضة واسعة المدى.

كان بعض الذين يُعْنَوْن بالأدب العربى ويدرسونه فى المدارس الرسمية لا يتحرجون أن يقولوا إنه فقير لا حظ له من النثر، فأما النثر الفنى الرائع الذى نجده عند الفرنسيين والإنجليز فليس للأدب العربى حظ منه. ولست أستطيع أن أصف هذا القول بأقل من أنه كلام من لم يقرأ الأدب العربى. فأما الذين يقرءون الجاحظ، وابن المقفع، وأبا حيان، وابن العميد، والصاحب بن عباد، والهمذانى، ويلتمسون معرفة الفنون المختلفة التى تعرضوا لها فسيرون أنها ليست شيئًا ضيقًا محصورًا فى بعض الكتب والرسائل. إنما هى شىء خصب غزير. هؤلاء الذين يدرسون هذا الأدب الفنى لا يستطيعون أن يجحدوا أن للأدب العربى حظًّا من النثر.

الأدب العربي: شعره ونثره وعلمه وفلسفته لا يمكن بحال من الأحوال أن يقل عن الآداب الأربعة القديمة، بل هو من غير شك متقدم على اللاتينى والفارسى. وإذا لم يكن بد من أن يكون له مناظر، وأن الأدب العربى ينحنى له مع شىء من الإجلال الذى تملؤه العزة، فهو الأدب اليونانى. وأما الأدب اللاتينى فسترون أنه يقوم على تقليد الأدب اليونانى، فهو ليس أدبًا مبتكرًا، وإنما خطباء الرومان تلاميذ لخطباء اليونان مهما برعوا. وأبرعهم، وهو سيسيرون، تلميذ لأرسطاطاليس وديموستين. ومؤرخوهم، وأبرعهم تتليف وتاسيت، تلميذان لهيرودوت وتوسديد. وشعراؤهم، وأكبرهم فرجيل، تلاميذ لهوميروس وغيره من شعراء اليونان. وليس للرومان شعر تمثيلى يُذْكَر، وما وُجِد عندهم من التمثيلى فهو تقليد سيئ ردىء لتمثيل اليونان. كل هذا الأدب الرومانى تقليد لليونانى، أما نحن فقد تأثرنا من غير شك باليونان والرومان والهنود والفرس، ولكن من المستحيل أن يزعم زاعم أننا مقلدون ليس غير، . فشخصية العرب ظهرت قوية فى الشعر والنثر والعلم. لا يقال عنا إننا مقلدون أخذنا عن غيرنا، ولكنا لم نكد نأخذ عن غيرنا حتى أسغنا ما أخذناه أولا، وهضمناه، ثم محوناه.

أما الأدب الفارسى فهناك أسطورة غريبة جدًّا قائمة على خطإ شنيع: زعموا أن الأدب العربى مدين بشىء كثير جدًّا للأدب الفارسى، وأن العرب كانوا فى العصر العباسى تلاميذ الفرس فى كل شىء: كان الشعراء فرسًا، والعلماء فرسًا، ورجال البلاد فرسًا. أما أنا فلست أنكر أن الفرس قد

أثروا فى الحياة العربية تأثيرًا شديدًا، ولكنه فى كثير من الأحيان سيئ جدًّا . وحسبنا أن الفرس هم الذين أدخلوا على العرب سياسة الحكم المطلق، وجعلوا قصور الخلفاء فى بغداد أشبه بقصور الأكاسرة فى المدائن، فقد تعلمنا من الفرس طرائقهم فى الأكل والشرب واللبس، وتأسيس القصور واللهو والعبث. ولكنى مضطر أن أعترف أننا حين نبحث عن الأدب الفارسى الذى أثر فى الأدب العربى، لا نكاد نجد شيئًا .

كان الفرس أصحاب السيادة فى القرنين: الثانى والثالث، وكانوا يبذلون كل شىء فى إظهار نفوذهم، ومع ذلك فأين الكتب الفارسية الكثيرة التى تُرْجِمت إلى العربية؟ وأين الشعر الفارسى الذى تُرْجِم وأثَّر فى الشعر العربي؟ لا تكاد الكتب الفارسية التى تُرجِمت تُذكَر إلى جانب ما تُرجِم عن الأمة اليونانية من العلوم والفلسفة. وأنا أذهب إلى أبعد من هذا، فإنه إذا كانت أمة مدينة لأخرى فى الأدب فليست العربية هى المدينة، بل الأمة الفارسية هى المدينة للعربية. ذلك أنكم عندما تريدون أن تدرسوا تاريخ الأدب الفارسى الحديث ستجدون أن هذا التاريخ يبتدئ فى القرن الرابع للهجرة، وستجدون أن هذا الأدب نشأ فى شكل رد فعل للأدب العربى، ومقاومة له. وكان الفرس فى أول الأمر مقلدين للعرب، أخذوا عن العرب مذاهبهم فى الشعر وعلومهم، أو يكفى أن تلاحظوا أن الشعر الفارسى يقال إلى الآن، وإلى ما بعد الآن، فى أوزان الشعر العربى. و"الشهنامة"، وهى فخر الفرس وآية من آيات الأدب، منظومة على البحر المتقارب، وهو بحر عربى. ويكفى أن تقرأوا أى شاعر من شعراء الفرس لتروا أنهم جميعًا متأثرون إلى حد بعيد جدًّا بناحية من أنحاء الأدب العربى.

إذن فبين هذا الآداب الأربعة: اليونانى والفارسى واللاتينى والعربى، بين هذه الآداب التى شاعت فى العصر القديم والقرون الوسطى، لا أكاد أعترف إلا بأن أولها اليونانى، ثم يليه الأدب العربى. ويكفى أن نلاحظ أن الأدب العربى هو الأدب الذى عاشت عليه كل الأمم العربية، وهو الأدب الذى حمل لواء العلم والعقل طوال القرون الوسطى فى حين كان الأدب اليونانى منحازاً فى القسطنطينية، وكانت أوروبا منهمكة فى جهالتها . ويكفى أن نلاحظ أن النهضة الأولى التى ظهرت فى

القرن الثانى عشر فى أوروبا إنما هى نتيجة لاتصال أوروبا بالعرب. فأدبنا هو الذى أحيا العقل الأوروبى حتى جاءت النهضة الثانية التى اتصل فيها الأدب الأوروبى بالأدب اليونانى القديم.

فلو لم يكن للأدب العربى إلا أنه قد حمل لواء الأدب الإنسانى والعقل الإنسانى فى عشرة قرون لكان هذا كافيًا للاعتراف بأن هذا الأدب من الآداب التى تعتز بنفسها، وتستطيع أن تثبت لصروف الزمان. نحن الآن نعيش على الأدب العربى مهما نفعل ونحاول فلن نستطيع أن نتخلص منه، وأوروبا التى تسيطر الآن على العالم بآدابها وعلمها وقوتها، أترون أنها حقيقة استطاعت أن تستغنى عن الأدب العربي؟ لا. أما أنا فأعتقد أن هذا الأدب العربى المسكين كان سببًا فى تأسيس مجد مؤثل لأوروبا. وحسبكم أن تنظروا إلى المجهودات العنيفة التى يبذلها المستشرقون فى درس الأدب العربى، ويفنون فيه قوتهم وأموالهم. ما عناية أوروبا، وما عناية أمريكا بدرس الأدب العربي؟ ألأنه أدب لا قيمة له؟ أم لأنه أدب له قيمته، خليق أن يُدرَس؟ إذا استطاعت أوروبا أن تفخر الآن بعلمائها المستشرقين، فأنا واثق بأنها مدينة بهذا للأدب العربى. فلولا سيبويه والجاحظ والمعرى وغيرهم لما وُجِد عند الفرنسيين رينان ولا كازانوفا ولا ماسينيون ولا غيرهم ولا وُجِد عند الإنجليز أعلام البحث فى الأدب العربى، ولولا هذا الأدب لما وُجِد عند الألمان هؤلاء الأعلام.

وإذن فأين مكان الأدب العربى من الآداب القديمة؟ أهو كما يقول الجاحظ: أول هذه الآداب وأرقاها، ولا يوجد أدب آخر غيره؟ لا. فمن الإسراف أن تنكر قيمة الآداب الأخرى. أم هو كما يقول بعض الأوروبيين والمجددين شىء لا قيمة له؟ لا. ليس الأدب العربى أرقى الآداب ولا هو أضعف الآداب، وليس وسطًا، بل هو من أرقى الآداب. فإذا ذُكِر الأدب القديم فهو الثانى. أما إذا ذُكِر الأدب الحديث، فليس عندنا إلا الأمل، وكل شىء يدل على أن زمنًا قصيرًا لن يمضى حتى يستطيع أدبنا الحديث أن يثبت للآداب الأجنبية، كما ثبت لها أدبنا القديم.

تحليلى لما قاله د. طه حسين حول

مكانة الأدب العربى بين الآداب العالمية

يقول د. طه حسين إن موضوع "الأدب العربى والآداب الأخرى" هو "موضوع كما ترون غريب ليس يدرى من يريد أن يتحدث فيه كيف يعرض له، ولا من أين يأتيه. فالأدب العربى وحده أدب عاشت عليها أمم كثيرة نحو خمسة عشر قرناً، والآداب الغربية الكبرى فى العالم آداب عاشت عليه أمم ليست أقل من الأمم التى عاشت على الأدب العربى عددًا ولا خطرًا، ولا مكانة فى التاريخ. ومهما يكن الأستاذ بارعًا فلن يستطيع أن يحيط بالأدب العربى كله، والآداب الأخرى كلها، فالموضوع فى نفسه أوسع وأجل خطرًا من أن يعرض له فى محاضرة واحدة أو أكثر. ولكنى مع ذلك سأحاول أن أضع أمامكم فكرة إن لم تكن دقيقة فهى قريبة إلى حد ما من الأدب العربى والآداب الكبرى التى شغلت الناس وعاشت عليها الإنسانية قديمًا، وما زالت تعيش عليها.

هناك احتياط لا بد لى منه قبل البدء فى الحديث، وهذا الاحتياط يضطرنى إلى أن أنبهكم منذ الآن إلى أنى لن أحاول المقارنة بين الأدب العربى والآداب الغربية الحديثة؛ لأنى سأظلم ظلمًا قبيحًا إن عرضتُ لهذه المقارنة. فبين أى الأدبين العربيين نريد أن نقارن: بأدب القدماء؟ أم بأدب المحدثين؟ فإن أردنا أن نقارن بين الأدب العربى القديم والآداب الأوروبية الحديثة، ظلمنا الأدب العربى لأننا نكلفه أكثر مما يتكلف، فليس الأدب العربى ملزمًا بأن يتنبأ عما ستصير إليه الحضارة الحديثة، وبتقدم العقل والفلسفة والعلم. ليس مكلفًا أن يتنبأ بهذا كله، وأن يستعد وأن يتأهب ليثبت للمقارنة، فنحن إذن نظلم الأدب العربى إن قلنا إنه ضعيف أو ساذج بالنسبة للأدب الفرنسى أو الأدب الإنجليزى أو الأدب الألمانى لأن الظروف التى أحاطت بالأدب العربى القديم مخالفة للظروف التى تحيط بالآداب الأوروبية الكبرى.

وإذا أردنا أن نقارن بين الأدب العربى الحديث والآداب الأوروبية الكبرى ظلمنا أنفسنا . ذلك أنَّا فى بدء نهضتنا لم نكد نتحلل من القيود الكثيرة التى تحول بيننا وبين الحياة العقلية الحرة، فمن الظلم لنا ولأدبنا الحديث أن نقارن بينه وبين الآداب الأوروبية الكبرى، ونحن أيضاً نظلم هذه الآداب الأوروبية إذا قارنا بينها وبين آدابنا الحديثة الناشئة، التى تحاول أن تنهض على قدميها . لن أتعرض إذن للآداب الأوروبية ولا للأدب الحديث الذى ننشئه ونعيش به، وإنما أريد أن أحصر موضوع الحديث فى المكانة التى كانت لأدبنا القديم بين الآداب الكبرى.

هذه الآداب الكبرى قليلة يمكن أن تُحصَر فى ثلاثة أو أربعة آداب: هناك الأدب اليونانى القديم، وهناك الأدب الرومانى أو اللاتينى، والأدب الفارسى، والأدب العربى. هذه الآداب هى التى نستطيع أن نتحدث عنها، ونجتهد فى أن نتعرف مكانة أدبنا منها، فأما ما سوى هذه الآداب، فالعالم الحديث، سواء أكان فى أوروبا أم فى الشرق، لا يكاد يعرف عنها شيئًا، وإنما هى محصورة بين العلماء، معروفة عند الإخصائيين الذين يبذلون جهودهم فى مكاتبهم. لن أتعرض إذن للآداب الهندية ولا الصينية لأنى لا أعرف من هذه ولا من تلك شيئًا، وإنما أحصر حديثى على هذه الآداب الأربعة: اليونانية، واللاتينية، والفارسية، والعربية. وأريد أن أتعرف المكان الذى يجب أن يكون فيه أدبنا بين هؤلاء" .

وأقول أنا : ليست الآداب الأخرى محصورة فى الأدب الهندى والأدب الصينى فقط، بل هناك الأدب اليابانى والآداب فى بلاد شمال آسيا وشرقها وجنوب شرقها، وكذلك الآداب التى كانت فى قارة أستراليا وآداب البلاد الأفريقية وآداب سكان الأمريكتين. لكن د . طه قد اكتفى بالآداب التى تفد على الذهن وفودا تلقائيا دون تفكير أو محاولة للحصر والقصر . ومع هذا فهل كان د . طه حسين على علم بالأدب الفارسى؟ لا أظن أبدا . أما الأدب الإغريقى واللاتينى فكانت معرفته بهما معرفة محدودة، بل محدودة جدا بالنسبة لمعرفته بالأدب العربى على الأقل. ولسوف تقوم مناقشتى له على أساس مما قاله، إذ المرء مأخوذ بلسانه.

وقال طه حسين: "عندما أراد الأستاذ بروكلمن أن يكتب الفصل القيم الذى كتبه فى "دائرة المعارف الإسلامية" عن الأدب العربى ابتدأ فشبَّه ما كان عند العرب قبل ظهور الإسلام بزمن بعيد بهذه الآداب التى توجد عند الزنوج أو عند سكان جزر المحيط الهادى لأن هذه الآداب التى كانت معروفة عند العرب قبل الإسلام بنحو ثلاثة قرون لم تكن تزيد عن أن تكون تعبيرًا بسيطًا عن حياة ساذجة توشك أن تكون منحطة لا قيمة لها، وهى حياة أهل البادية الذين لا حظ لهم من ثروة أو ترف أو رقى عقلى".

ولكن السؤال هو: كيف علم بروكلمان أو غير بروكلمان أن الآداب التى كانت معروفة عند العرب قبل الإسلام بثلاثة قرون كانت بدائية ساذجة منحطة وتشبه ما كان عند الزنوج أو سكان جزر المحيط الهادى؟ لقد قال فى بداية الجزء الأول من كتابه: "تاريخ الأدب العربى" (ترجمة د. عبد الحليم النجار) إنه لا يوجد بين أيدينا نصوص تنتمى إلى أولية الشعر العربى، إذ كل ما جاءنا من ذلك الشعر فى الجاهلية هو شعر مكتمل الأدوات، وعليه فلسوف يقيس الأدب العربى على أدب الزنوج. أى أن المسألة مجرد افتراض. ولكن هل يشبه المجتمع العربى آنذاك مجتمعات الزنوج؟ لقد كان لدى العرب قديما ممالك وحضارات منها حضارة اليمن، ومنها حضارة عاد وثمود على سبيل المثال. وفى كل الأحوال فإن العيشة فى البادية تختلف عن العيشة فى الغابة، وشتّان بين العربى فى ذلك الوقت وبين الزنجى فى كل مناحى حياته.

وقد وصلَنا عن عاد وثمود أشعارٌ سارَعَ ابنُ سلام وسارع من جاؤوا بعده إلى إنكارها والقول بأنها منحولة بحجة أن عادا وثمود قد أبيدتا عن آخرهما اعتمادا على فهم سطحى لبعض آيات القرآن، ومن ثم لا يمكن أن يصلنا عنهما أدب أو غيره، إذ لم يبق منهم أحد ينقل هذه الآداب إلى الأجيال اللاحقة. وفات ابنَ سلام ومن اقتفى خطواته أن عادا وثمود لم تبيدا عن آخرهما بل بقى من كل منهما المؤمنون الذين صدَّقوا بنبيهم، فحماهم الله من العقاب، فبَقُوا بعد تدمير قومهم كما ذكر القرآن العزيز فى مواضع متعددة منه، وكانوا صالحين لنقل النصوص الشعرية وغيرها إلى الأجيال التالية إذا كان ثمة

نصوص، وهو ما لا أستبعده أبدا . وكانت هناك كذلك مملكة كندة فى أواسط بلاد العرب، ومملكة الحيرة فى الشمال الشرقى، ومملكة غسان فى الشمال الغربى.

ثم إن الأشعار التى وردت عن عاد وثمود على قلتها ليست أشعارا ساذجة بل فيها موسيقى منتظمة سلسة وحرارة مشاعر ومعان أبعد ما تكون عن السذاجة. أما إن قال بروكلمان إن هذه الأشعار ملفقة غير صحيحة فمعنى هذا أنه لم ترد لنا عنهم أية نصوص أدبية. فأَنَّى له ولأمثاله إذن بوصفها بالسذاجة والانحطاط، وبخاصة أن المستوى الحضارى لأصحابها متقدم كما يعكس ذلك فن العمارة ومستوى المعيشة العالى عندهم حسبما جاء فى القرآن المجيد ؟

أما الأدب الجاهلى الذى يعود إلى ما قبل الإسلام بقرنين تقريبا من الزمان فبينه وبين أدب الزنوج أَبْوَانٌ شاسعة. بل إن المستشرقين ليعجبون بل يذهلون من أن شعر الجاهلية قد بلغنا منذ بدايته كاملا فى اللغة والموسيقى والموضوعات والمعانى والخيال والوصف والتصوير وما إلى هذا . وهو ما يغلق الطريق أمام مزاعم بروكلمان إغلاقا بحيث لا يستطيع أن يتقدم خطوة واحدة. والعجيب هنا أن بروكلمان يقر بالمستوى الراقى لما وصلنا عن الجاهليين من شعر. ويجد القارئ هذا فى مفتتح الفصل الثانى من الجزء الأول من كتابه عن "تاريخ الأدب العربى"، فضلا عن مديحه الكبير، فى نهاية الفصل الأول من الكتاب المذكور، للغة الشعر العربى بأنها "قد استوعبت كل خصائص الأصل اللغوى السامىّ أكمل استيعاب. . . ولم تضارعها لغة من نسبها السامىّ فى مرونتها ودقتها فى التعبير عن العلاقات التركيبية"، وأنها "مع واقعيتها التامة فى وصف الأشياء تتأجج بروحانية تمكنها من التعبير عن أرق أحاسيس الحب، وكذلك عن أقوى خوالج الشعور بكرامة الرجولة"، إلى جانب "ما تتصف به من ثراء فى كنز مفرداتها" .

لكنه سرعان ما أضاف عقيب ذلك أن هذا كله "لا يعد أمارة على ثقافة عقلية رفيعة، وأنها رغم قدرتها على التقاط التفاصيل الدقيقة وخصائص الأشياء وشِيَاتها وألوانها "لم تقو على اختراع ألفاظ تعبر عن المعنويات العامة والمدارك الكلية"، مما لا يعد "دليلا على وعى واسع الأفق، بل وعى

ضيق محصور لم ينهض بعد لتجريد المعانى الكلية واستخلاصها" . وهو ما لا أقدر على فهمه، إذ ما معنى عجز العربية عن تجريد المعانى الكلية واستخلاصها ؟ لقد سبق أن رأيناه يطنب فى التغنى بجمعها بين الواقعية التامة فى وصف الأشياء والتأجج بروحانية تمكنها من التعبير عن أرق أحاسيس الحب وعن أقوى خوالج الشعور بكرامة الرجولة، فضلا عما تتصف به من ثراء فى كنز مفرداتها . ترى هل كانت اللغة العربية فى ذلك الوقت إذا تحدثت عن الحمار الوحشى لم تذكر كلمة "الحمار الوحشى"، وهى الكلمة التى تدل على جنس الحمار الوحشى وماهيته، وانطلقت بدلا من ذلك تصف لونه وشكله وطريقة سيره أو جريه فقط فيفهم السامع أن المقصود هو هذا الحيوان دون أن يستطيع تجريد معنى ذهنى له؟ ألا إن ذلك لعجيب. ترى ألم تكن اللغة العربية آنذاك تحتوى على مفاهيم المجد والكرم والعفة والفخر والشجاعة والجبن والقوة والضعف والشبع والجوع والعطش والرى والغنى والفقر والحب والبغض والأمن والخوف مثلا مما ينتمى إلى المعانى المجردة؟ واضح أن بروكلمان لا يريد أن يقوم من المأدبة الغنية الشهية التى طَعِم منها حتى شبع بل حتى بَشِم دون أن يصنع ما يصنعه بعض الناس من البصق فى الطبق الذى كان يأكل منه واستمتع بما فيه من طعام.

كذلك نراه، فى الفصل الثانى الخاص بأولية الشعر من الجزء الأول من كتابه المذكور، يعزو كل موضوع شعرى لدى العرب إلى السحر: فالشاعر أوانئذ حين كان يهجو خصما له إنما كان يهدف إلى تعطيل قواه بتأثير سحرى، وحين كان يصف من يحبه إنما كان يريد أن تتحقق فيه ما يتمناه له على نحو سحرى. . . وهكذا . وبروكلمان، حين يقول ذلك، لا يعتمد على نصوص تثبت دعواه، بل على تخيلات من لدنه ليس لها على أرض الواقع من دليل، إذ النصوص التى فى أيدينا تخلو تماما مما يقول بل وتخلو كذلك من ذكر السحر بهذا المعنى أصلا. والشعر الهجائى هو شعر الاستهزاء والتهديد والسخرية وليس شعر اللعنات التى ينتظر صاحبه وقوعها على يافوخ المهجوّ وتدميرها له، مثلما أن شعر المديح هو شعر التفخيم والإعجاب بما هو متحقق فعلا فى الممدوح من صفات وإنجازات وليس شعر التمنى وترقُّب تحقيق الأمنيات.

ثم يمضى طه حسين قائلا: "ولكن بروكلمن لم يكد يتتبع الأدب العربى البسيط، الذى كان يشبّهه فى أول فصله بأدب الزنوج، لحظات قصارًا حتى اضطر أن يعرف لهذا الأدب العربى مكانته، وأن يضعه فى منزلة عُلْيا هى التى تضطر جماعة من كبار العلماء أن يقفوا عليه حياتهم، وأن يضحوا بجهودهم. ذلك لأن الأدب العربى الذى كان يشبهه فى أول أمره أدب الزنوج لم يكد يتصل بالحضارات فى القرن الخامس والسادس للمسيح، وتنشأ الصلات بينه وبين الحياة خارج شبه جزيرة العرب، حتى ظهر أنه كان فى نفسه أقوم وأخصب من أن يظل أدبًا يشبَّه بأدب الزنوج، وأنه كان يحمل فى نفسه طبيعة خصبة إلى أقصى ما يمكن من الخصب، غنية إلى أقصى ما يمكن من الغنى. فلم يكد يتجاوز البادية حتى استحالت هذه الطبيعة الخصبة التى كانت منكمشة إلى جذوة من النار لم تلبث أن اشتعلت، فشملت العالم القديم وصهرته وحوّلته إلى طبيعة جديدة مخالفة كل المخالفة لما كانت عليه قبل الإسلام".

ومن كلام د. طه هذا نفهم أنه يتابع بروكلمان على أن الأدب العربى لم يتقدم ويصبح أدبا جديرا بهذا الاسم إلا حين اتصل بالبلاد والحضارات الأخرى، رغم ما نراه بأم أعيننا ونسمعه بأم آذاننا من أن الأدب الجاهلى أدب مكتمل ورائع من يومه الأول الذى وصلنا فيه، وبشهادة المستشرقين أنفسهم، ودون أن ينفتح على الثقافات والحضارات الأخرى. وإلا فأين يا ترى ذلك الانفتاح؟ هل ترجم العرب الجاهليون أشعار الأمم الأخرى وطعّموا بها أشعارهم؟ هل نقلوا إلى لغتهم كتبا فى النقد الأدبى؟ هل عكفوا على القَصَص الفارسى والهندى مثلا ووضعوا قَصَصًا على منواله؟ أبدا لا هذا ولا ذاك ولا ذلك. لقد كان لديهم أشعارهم التى يعتزون بها غاية الاعتزاز، وأمثالهم الرائعة، وقَصَصُهم البارع الجميل، وكانت هناك أيضا خطبهم فى السياسة والوعظ والمناسبات الاجتماعية، وكانت هناك أسجاع الكهان. ولم يكن فى أى شىء من ذلك ما يستلزم الانفتاح على الحضارات الأخرى. وكانوا يتداولون كل ذلك ويتناقلونه شفاها فى الأغلب الأعم، إذ كان الغالب عليهم الأمية، حتى جاء عصر التدوين بعد الإسلام فتم تسجيله على الورق.

ومما قاله د . طه حسين أيضا : "ليس من شأنى الآن أن أبحث عن الأسباب التى دعت إلى أن ينتشر الأدب العربى فى بقية البلاد التى انتشر فيها الإسلام، فقد يكون هذا معروفاً، ولكنا نعرف جميعًا أن الإسلام لم يكد يظهر ويتجاوز الجزيرة أيام أبى بكر وعمر حتى انتقلت معه اللغة وما فيها من أدب، وانتقل معها كتابها المقدس القرآن الكريم. ولم يكد القرآن الكريم يستقر فى الأمصار خارج الجزيرة حتى بدأت الشعوب تتأثر به تأثرًا سريعًا، ولم يكد ينتهى القرن الأول ويبتدئ القرن الثانى حتى نلاحظ فى هذه البلاد التى فتحها المسلمون فى الشام ومصر والعراق وإفريقيا الشمالية وفى إسبانيا أن هذه الشعوب قد أخذت تتطور تطورًا سريعًا: كلها يسرع إلى الإسلام، وكلها يحاول أن يتعلم لغة الإسلام، وكثير منهم لا يكتفى بتعلم اللغة، بل يريد أن يتقنها ويتقن آدابها، وأن يكون له حظ موفور من هذه الآداب. وما نكاد نصل إلى منتصف القرن الثانى حتى نجد أن كثرة الشعراء ليست من العرب، بل من الشعوب الأجنبية التى أخضعها العرب. فأنتم عندما تستعرضون الشعراء الذين امتازوا فى القرن الثانى، والذين تفخر بهم الحضارة الإسلامية، والذين كانوا جمال بغداد والعراق، تجدون كثرتهم إما من الفرس وإما من الموالى من أصل ساميٍّ: نبطى أو آرامى، أجاد العربية وبرع فيها، وأصبح شاعرًا ينافس شعراء العرب، ويستأثر دونهم بالمكانة الأولى".

وهذا أمر طبيعى، فإن العرب لا يمثلون بين المسلمين سوى نسبة جد ضئيلة، إذ هم نقطة فى بحر. وإذا كان الشىء بالشىء يذكر فكثيرا ما تُتَّخَذ هذه النسبة الضئيلة حجةً فى التقليل من شأن العرب فى ميدان العلم والفلسفة واتهامهم بأنهم أقل ثقافة وتحضرا من غيرهم من أمم الإسلام على اعتبار أنهم لو كانوا متحضرين تحضرها لكان ينبغى أن تكون نسبة العلماء والفلاسفة العرب الخُلَّص مساوية لنسبة الأمم الأخرى. وهى حجة داحضة فاسدة كما نرى. ويكفى العرب فخرا أن تنتشر لغتهم وأدبهم وثقافتهم كل هذا الانتشار الواسع، وفى تلك الفترة الزمنية القصيرة، وأن يبقى كل ذلك حتى الآن فى كثير من البلاد التى دخلوها كمصر وشمال أفريقيا كله والسودان وموريتانيا والشام والعراق، وأن تستمر فى الأندلس ثمانية قرون قبل أن تقوم محاكم التفتيش وسياسة الغدر والاستئصال

التى انتهجها حكام البلاد هناك بعد الاستيلاء عليها من أيدى المسلمين بالقضاء على كل شىء يتعلق بالإسلام من لغة وأدب وثقافة ودين وتاريخ ومساجد وقيم ومبادئ بما فى ذلك قيمة النظافة التى كان جواسيس محاكم التفتيش يعتمدون عليها فى التمييز بين النصرانى الحقيقى وبين المسلم الذى اضطرته تلك المحاكم إلى التحول إلى النصرانية بينما قلبه لا يزال مسلما، فكان الجواسيس الملاعين إذا شعروا أن أهل بيت من البيوت يستخدمون ماء كثيرا ويحرصون على النظافة أبلغوا السلطات الدينية الإجرامية أن هؤلاء قوم مسلمون، فتنزل المحاكم بهم أبشع ألوان التنكيل والتعذيب، وكثيرا ما ينتهى أمرهم إلى الإعدام.

ويستمر طه حسين قائلا: "ثم لم يكد يتقدم هذا القرن الثانى حتى نرى اللغة العربية، التى كانت منذ قرن لغة منحصرة فى جزيرة العرب بل فى شمالها، لا يتكلمها إلا طوائف من البدو حظهم من الحياة الخشنة أشق من أن يوصف، قد لانت وسهلت وأخذت من المرونة بحظ عظيم، واستطاعت أن تسع آداب الهند وفلسفة اليونان وثقافة الفرس. كل هذا فى زمن قليل لا نكاد نصدق أنه يكفى لتنتقل هذه الثقافات إلى لغة واحدة، وأن تتحول هذه الأمم إلى أمة واحدة متجانسة فى الشعور، متجانسة فى التفكير، لها حضارة واحدة لا يظهر فيها اختلاف. لا أريد أيضًا أن أبحث عن الأسباب، فربما كانت معجزة، وحياة الإسلام سلسلة معجزات بدأت بالمعجزة الكبرى، وهى القرآن.

مهما يكن من شىء أيها السادة فإن القرنين الثانى والثالث للهجرة شهدا هذه الظاهرة الغريبة، وهى أن هذا العالم الذى كان قبل ظهور الإسلام منقسمًا قسمين: أحدهما تابع لسيطرة الروم، والآخر تابع لسيطرة الفرس، هذا العالم الذى كان منقسمًا أشد الانقسام، ومتباينًا أشد التباين فى التفكير والشعور حتى إن الحروب كانت متصلة فيه دائمًا، تحوَّل بفضل ظهور الإسلام، وبفضل انتشار اللغة العربية والثقافة الجديدة، إلى أمة واحدة متحدة فى كل شىء تقريبًا لغتها العلمية والأدبية واحدة هى العربية: فيها تتكلم، وفيها تنشئ شعرها وتكتب نثرها، وفيها تضع كتبها العلمية. تحققت إذن هذه الظاهرة العربية الغربية، ومنذ ذلك الوقت ظلت اللغة العربية لغة هذا القسم العظيم من العالم القديم.

ومع ذلك فالآداب التى كانت سائدة فى العالم قبل العربية لم تكن بسيطة ولا يسيرة، ولم يكن بروكلمن يستطيع أن يشبّهها بآداب الزنوج. ويكفى أن نلاحظ أن البلاد المفتوحة كانت خاضعة لسلطان الأدب اليونانى، وهو إلى الآن أقوى أدب عرفه الإنسان، وقد أثَّر منذ الإسكندر فى عقلية العالم تأثيرًا كبيرًا".

واواقع أن د. طه يبالغ هنا فى التضخيم من شأن الأدب اليونانى. إنه أدب وثنى أسطورى سواء فى ملاحمه أو مسرحياته كما هو معروف، ولم يقدم شيئا إلى الإنسانية من حيث القيم الرفيعة. والآلهة فيه تمارس الخيانة والزنا والغدر والقسوة، وتدخل فى صراع مع البشر، وتتزاوج مع نسائهم. وعلى أية حال فقد انتصر الأدب العربى منذ الجولة الأولى عليه بالضربة القاضية. فأين تلك القوة المزعومة؟ وعلى أية حال أيضا فإن العرب لم يفكروا فى ترجمة شىء من ذلك الأدب لا قصائده ولا ملاحمه ولا مسرحياته، اعتدادا منهم بسمو أدبهم عليه. أما فى العصر الحديث فقد نهض بعض من كتّابنا، لغرض فى نفس يعقوب، بالطنطنة بمدح ذلك الأدب والإيعاز بأنه أحسن أدب فى العالم، وتابعهم بعض آخرون على ما يقولون.

ولنأخذ مسرحية "أوديب ملكا"، التى يعدها أرسطو المثال الأعلى للإبداع المسرحى، ونحللها حتى نرى هل تستحق الضجة الشديدة التى تثيرها دائما. وهى مسرحية للأديب الإغريقى سوفوكليس. وخلاصتها أن لايوس كان ملكا لطيبة، وكان متزوجا من جوكستا، لكنها لم يكونا ينجبان، فذهب لمعبد دلفى لعله يجد حلا لتلك المشكلة، فأنبأته العرافة، اعتمادا على ما أخبرها به الإله أبولون، أنه سينجب ولدا وأن هذا الولد سوف يقتل أباه ويتزوج أمه، فانزعج لايوس لهذه النبوءة وعاد إلى بيته وهجر امرأته حتى لا ينجب فتتحقق النبوءة المشؤومة. لكنه عاشرها ذات مرة وهو مخمور لا يدرى، فحملت منه، فانزعج وارتعب، وانتظر حتى تمت ولادتها وأعطى الطفل لحارسه كى يقتله، فذهب به الحارس إلى الجبل، لكنه بدلا من أن يلقيه للوحوش تأكله تركه هناك لراع آخر أشفق على الطفل وأخذه لملك كورنثوس وزوجته، اللذين لم يكونا ينجبان هما أيضا، وأعطاهما إياه ليكون ابنا لهما بالتبنى، فى حين اعتقد لايوس أنه قد تخلص من ابنه وتجنب وقوع النبوءة.

وتربى الطفل فى كورنثوس مع ملكها وملكتها، وهو معتقد أنهما أبواه، حتى صار شابا . وذات يوم علم من أصحابه أنه ليس ابن ملك كورنثوس وزوجته كما يظن، فانزعج وذهب إلى معبد دلفى لاستطلاع الحقيقة، فقيل له إنه سوف يقتل أباه ويتزوج أمه، فبُهت ورحل عن كورنثوس إلى طيبة تجنبا لقتل أبيه والاقتران بأمه. وفى الطريق نشبت مشادة بينه وبين رجل وحراسه، فضربه الرجل بالسوط، فما كان من أوديب إلا أن قتل الرجل وحراسه جميعا، وواصل طريقه إلى طيبة.

وعلى باب المدينة كانت هناك هولة متوحشة تسأل سؤالا غامضا وتقتل من يعجز عن الجواب وتشيع فى الأرض الدمار. وعندما جاء دوره ألقت عليه سؤالها المعتاد: من الذى يمشى فى الصباح على أربع، وفى الظهر على اثنتين، وفى المساء على ثلاث؟ وكان جواب أوديب: الإنسان، إذ يكون فى البداية طفلا يحبو على أربع، ثم شابا يافعا يمشى على قدمين، ثم هرما يسير على قدميه وفى يده عصا يتوكأ عليها إلى جانب القدمين. وهنا خرت الهولة صريعة لمعرفته حل اللغز الرهيب، وفرح المواطنون لتخلصهم منها. ثم جاءهم الخبر بموت مليكهم فى الطريق، فأخذوا أوديب ونصبوه ملكا عليهم وزوجوه من أرملة الملك السابق.

وبعدما تولى أوديب حكم طيبة أنجب من أرملة الملك السابق، التى هى أمه، أربعة أولاد. وبعد بضع سنوات من اعتلائه العرش حدث طاعون أصاب الحرث والنسل، وامتلأت الأرض بالجثث، وسادت الفوضى، وانتشر الخراب، فبعث أوديب بكريون أخى زوجته لاستطلاع نبوءة دلفى بخصوص هذا الطاعون، إذ كان الوباء عندهم هو ثمرة خطإ ما تجاه الآلهة، وعاد كريون ليبلغ أوديب أن سبب الطاعون وجود قاتل الملك لايوس بالمدينة، فأخذ أوديب يُوعِد ويتهدد ويصب لعناته على ذلك القاتل ويتوعد من يؤويه، ووعد رعيته باستقصاء خبره ليضع حدا لهذا الطاعون المخرب، واقترح عليه عِلْيَة القوم أن يأتوه بعرّاف أعمى ليكشف لهم قاتل الملك. فأخذ أوديب يسأله ليعرف حقيقة الأمر، لكن العراف أخذ يتهرب بلباقة من الجواب، ونصحه فى ذات الوقت ألا يصب لعناته على القاتل، فاتهمه أوديب بالجهل وعَيَّره بالعمى، فرد العراف أنه إن كان أعمى البصر فليس أعمى البصيرة، وأخبره أنه هو

نفسه قاتل الملك. بيد أن أوديب، الذى كان واثقا بنفسه أشد الثقة، تصور أن ثمة مؤامرة بين العراف وبين كريون أخى زوجته فأمر بحبسهما.

وعندئذ أتاه رسول من كورنثوس يحمل له خبرا مفرحا وآخر محزنا: فأما المحزن فموت أبيه، وأما المفرح فأنه سيتولى العرش من بعده. وتذكر أوديب الأسطورة وخشى أن ينفذ الجزء الآخر منها بعدما اطمأن خطأ أنه لم يقتل أباه (الموهوم)، فطمأنته زوجته أن النبوءات تكذب، فلقد سمعت قبلا هى وزوجها ملك طيبة نفس النبوءة لكنهما استطاعا تجنبها بالتخلص من ابنهما برميه فوق الجبل حيث أكلته الوحوش. واستفسر الرسول عن سبب خشية أوديب العودة لكورنثوس، فلما أخبره طمأنه بأن الملك والملكة ليسا أباه وأمه لأنه هو نفسه قد أخذه من راع من مدينة طيبة وأعطاه إياهما ليتبنياه، فاستقصى أوديب خبر الراعى رغم تحذيرات زوجته، التى هى فى الحقيقة أمه، وحاول الأخير ألا يخبره، لكنه تحت الضغط صارحه أنه بالفعل أعطى الطفل الوليد لرجل من كورنثوس ولم ينفذ كلام لايوس بالتخلص منه.

وهنا استفسر أوديب عن المكان الذى مات فيه لايوس، فاتضح أنه هو نفس المكان الذى قتل فيه الرجل وحراسه. وهنا ظهرت الحقيقة: لقد قتل أباه وتزوج من أمه بل وأنجب منها، فانهار انهيارا تاما. أما هى فقد انتحرت شنقا حين تبين لها ما حدث، فما كان منه إلا أن فقأ عينيه قائلا: "ستظلان فى الظلمة فلا تريان من كان يجب ألا ترياه، ولاتعرفان من لا أريد أن أعرفه بعد اليوم حتى لاترى الشمس المقدسة إنسانا دنسا فعل أكثر الجرائم بشاعة"، وأخذ يلعن سوء حظه وجهله ونفى نفسه من الأرض حتى ينتهى الوباء، وعاش طريدا من الأرض والسماء كما يقال.

والآن إذا كان المقصود تأكيد ما يؤمن به الناس من أن ما هو مكتوب على الجبين لا بد أن تراه العين فلم يكن الأمر ليستلزم كل تلك الحوادث والتعقيدات وكل ذلك اللف والدوران. لكن هل يعلم البشر الغيب؟ فى المسرحية يعلم البشر الغيب، لكننا نعرف أن ذلك غير صحيح لأنه مستحيل. ومعنى هذا أن المسرحية تغرس فى العقول والنفوس شيئا لا حقيقة له بل ترتب عليه كل تلك المصائب

والكوارث التى كنا فى غنى عنها . وقد قرأت فى موقع "البوابة- أدب وثقافة" مدحا للمسرحية تحت عنوان "من اليونانية مباشرة- ترجمة عربية لرائعة سوفوكليس: أوديب ملكا" يقول فيه صاحبه إن مسرحية سوفوكليس "تجسد فكرة القدر الذى لا فكاك منه ولا سبيل إلى التملص من أحكامه"، إذ إن "أوديب، الذى أنقذ مدينته من وحش مرعب تختاره النبوءة الأسطورية لحمله على ارتكاب آثام عظيمة، فيقتل أباه ويتزوج أمه. إنها اللعنة التى حلت عليه جاعلة منه نموذجًا بالغ الدلالة على قسوة المصير الذى يتربص بالإنسان بشكل عام".

وماذا بالله عليك أيها القارئ فى هذا الكلام مما ينبغى أن نشيد بالمسرحية من أجله؟ وهل البشر فى حاجة إلى من يقول لهم إن مصير كل واحد فيهم مرسوم سلفا ولا فكاك له منه؟ إن ذلك معناه نشر فلسفة الجبر والتشاؤم واليأس، والحكاية ليس ينقصها هذا، وبخاصة فى بلاد العرب والمسلمين المستنيمين إلى الكسل والتثاؤب وتأجيل عمل الواجب، ولا يهتمون بإتقان ولا عندهم روح المغامرة والرغبة فى الانتصار على عناصر الطبيعة أو المعوقات التى يضعها لنا أعداؤنا . إن مثل هذه المسرحية بالذات هى آخر مسرحية تصلح لنا نحن على الأقل إن صلحت للغربيين، الذين قد يتحدثون ويتفلسفون براحتهم عن التشاؤم واليأس والجبر، لكنهم متى حان أوان العمل هبوا بكل ثقة واطمئنان مشمرين عن سواعد الجد مستعملين كل أسلحة الانتصار من أضراس وأنياب وقواطع وأظفار وسكاكين ومسدسات ومدافع وقنابل وبوارج وطيارات وغواصات وعلم وتخطيط ونظام وتآمر شيطانى محكم وتجنيد للطوابير الخامسة منا ومن كل من هم معهم فى صراع، بينما نحن نغط فى نوم مخيف!

ثم هذه الهولة ما شأنها؟ لقد كانت تقتل كل من يعجز عن إجابة السؤال، وهو ما يعنى أن الناس كان يجب أن يكونوا قد ماتوا جميعا طوال تلك الأعوام الكثيرة التى كانت تطرح فيها سؤالها المعجز وتقتل كل من لا يحل اللغز. لكننا ننظر فنجد المدينة (باسم الله! ما شاء الله!) تعج بالسكان. ومن ناحية أخرى ماذا تعنى تلك الهولة؟ وإلام يشير ذلك اللغز؟ ولماذا عجز الناس جميعا عن معرفة الجواب بينما عرفه أوديب وحده؟ وإذا كان أوديب بهذا الذكاء فلم وقع فى كل تلك المشاكل التى

أحاطت به وحولت حياته جحيما ؟ كذلك فلنكن على ذكر من أن الهولة قد اجتُلبت اجتلابا كى تدفع الأحداث إلى الأمام دون أن يكون هناك ما يستدعى هذا الاجتلاب. أى أن المسرحية إما قائمة على المصادفات أو على الوقائع اللامنطقية. وهذان عيبان فنيان كبيران فى بناء أية مسرحية.

ومن قبل لماذا لم يقتل أوديبَ أبوه بيده فى الحال أو يكلف من يقتله أمامه على الفور ويريح ويستريح؟ بل لماذا لم ترفض جوكستا أن يعاشرها زوجها الملك حتى لا تحمل إذا كان هو مخمورا لا يدرى ماذا يفعل؟ وحين تخلص لايوس من أوديب هل توقفت جوكستا عن الحمل إلى أن مات بعد ذلك بأعوام طوال بعدما صار ابنهما شابا وقتل أباه؟ لقد سكتت المسرحية عن ذلك، وهو أمر غريب. وحين مات زوجها كيف لم تحزن عليه بل قبلت، بكل بساطة ودون أى تردد أو تلجلج، أن تتزوج الشاب الذى حل لغز الهولة والذى يصلح أن يكون ابنا لها لا زوجا ؟ وعلى الجهة الأخرى ما ذنب أوديب فيما حدث؟ إن الذنب هو ذنب الآلهة، التى قضت عليه أن يفعل كذا وكذا، فكان لا بد أن يقع ما قضت به. وعلى هذا لا أفهم أن ينتشر الطاعون جراء وقوع تلك الإساءة إلى الآلهة، إذ الخطأ ليس خطأ أوديب على الإطلاق بل الخطأ خطؤهم هم.

ليس هذا فحسب، إذ رأينا أوديب يبذل كل ما فى وسعه وما فوق وسعه كى يتجنب الوقوع فيما ذكرت النبوءة أنه سوف يفعله، لكنه لم يوفق، وعندما وقع المحظور وعلم بأن النبوءة تحققت فقأ عينيه، كما انتحرت أمه رغم أنها لم يكن لها هى أيضا ذنب فيما حدث. وقبل ذلك كله ما وجه الإساءة فيما وقع؟ لقد كان أحرى بالآلهة أن تبتهج لأن قضاءها قد نفذ رغم كل التدبيرات والاحتياطات التى اتُّخِذَتْ من أجل تجنب حدوثه لا أن تستاء. وإذا غضضنا الطرف عن هذه الثغرة الهائلة السخيفة التى تقوم عليها المسرحيةُ وعُقْدَتُها فلِمَ تأخر الطاعون عدة سنوات؟ لقد كان المفروض أنه ما إن يقتل أوديبُ لايوسَ ويدخل طيبة ويتزوج جوكستا، التى هى أمه فى الحقيقة، حتى يحدث الطاعون. بَيْدَ أن الآلهة قد تأخرت بهذا العقاب. ويبدو أنها نسيت، ثم تذكرت بغتة، فنشرت الطاعون. لكن ما ذنب أهل طيبة حتى يعاقَبوا، وهم ليس لهم فى قتل لايوس وزواج أوديب من أمه

ناقة ولا جمل، ولا ثور أو طحين؟ كما أن أوديب لم يقتل أباه ظلما وعدوانا، هكذا من الباب للطاق، بل ضربه لاوس بالسوط ومر بعجلات عربته فوق قدميه، فما كان من الشاب إلا أن انتقم لنفسه. والخلاصة أن المسرحية امتهان لمفهوم الألوهية. ونحن بحمد الله نؤمن بإله حكيم رحيم لا يعاقبنا على ما يفوق طاقتنا بل ويغفر الذنوب التى نرتكبها عامدين متعمدين متى فئنا إلى التوبة وندمنا على ما اجترحناه، فكأنه لم يكن. ومثل تلك المسرحية لا تصلح لنا ولا نصلح لها.

ثم هناك النهاية المأساوية المتمثلة فى انتحار جوكستا وفقء أوديب عينيه ونفيه لنفسه من المدينة. وهى نهاية عجيبة، إذ نرى المسرحية قد حمَّلَتْ أوديب وأمه المسؤولية عما حدث مع أنهما لم يصنعا شيئا يصح أن يعاقَبا عليه، بل الآلهة هى التى قضت وقدَّرت وساقت الأشخاص إلى تلك النهاية التعيسة المحتومة، أما هما فقد اجتهدا غاية الاجتهاد من أجل الابتعاد عما تنبأ به العرافون. فبم نخرج من هذا كله؟ نخرج بأن الآلهة ظالمة للبشر مجحفة بهم، إذ تسوقهم سوقا إلى حتفهم وتجبرهم على فعل ما تريد ثم تنسب الإثم إليهم رغم أنهم ليس لهم ذنب أى ذنب فيما وقع. ولو قارنا هذا بما لدينا فى ديننا لألفينا كتابنا يقول: "لا يكلف الله نفسا إلا وسعها"، "إن الله يغفر الذنوب جميعا"، "إن الحسنات يُذْهِبْن السيئات"، "ورحمتى وَسِعَتْ كلَّ شىء"، ووجدنا رسولنا يعلمنا أن "كل بنى آدم خَطَّاء، وخير الخطائين التوابون"، "إنَّ اللهَ كتب كتابًا قبل أن يَخْلُقَ الخلقَ: "إنَّ رحمتى سبَقَتْ غضبى"، فهو مكتوبٌ عندَه فوقَ العرشِ"، "لَلَّهُ أرحمُ بعبادِه من الوالدةِ بولَدِها"، "عُفِى لأُمَّتى عن الخطأ والنِّسْيانِ وما اسْتُكْرِهوا عليه"، "والذى نفسى بيدِه لو لم تذنبوا لذهب اللهُ بكم ولجاء بقومٍ يذنبون فيستغفرون اللهَ، فيغفرُ لهم"... إلخ.

وهناك ملاحظات أخرى تعيب المسرحية: منها مثلا أن أوديب، وكان شابا، حين يخاطب رعيته فى مدينة طيبة نسمعه دائما يقول: "يا أبنائى"، وهو نداء غير مناسب، إذ فى الرعية كثيرون جدا يفوقونه فى العمر، ومنهم الشيوخ العجائز والكهنة، فلا يُنْتَظَر منه أن يناديهم جميعا بأبنائه، بل كان ينبغى أن يقول: "أبنائى وإخوتى وآبائى" مثلا أو ببساطة شديدة: "أيها المواطنون" أو "أيها الشعب" أو

"أيتها الرعية". ولقد حيرتنى هذه النقطة فى ترجمة كل من طه حسين وعبد الرحمن بدوى، فقلت لنفسى: اذهب فاقرأ ترجمة إنجليزية، فوجدتها تمهد لنداء أوديب للجمع الحاضر على أبواب المعبد بهذه العبارة: " Thebes. Before the Palace of Oedipus. Suppliants of all ages are seated round the altar at the palace doors, at their head a PRIEST OF ZEUS. To them enter OEDIPUS." . وواضح أن فهمى صحيح، ومن ثم فاستغرابى لطريقة أوديب فى نداء الحاضرين هناك استغراب فى موضعه تماما، وليس فيه أى افتئات على الرجل.

والغريب العجيب أن الكاهن، حين يأتى دوره لنداء أوديب، يناديه بـ"يا بُنَىّ"! فلا ندرى من منهما ابن الآخر، وهو أمر مضحك! كما نسمعه يقول لأوديب: "هأنتذا ترانا وقد سجدنا "كلنا" أمام المذابح. . ." (وهذا نص ما تقوله إحدى الترجمات الفرنسية، وهى لم تورد أية عبارة تمهيدية تصف بها المكان الذى تجرى فيه الحوادث: " Oedipe, ô toi qui commandes à la terre de ma patrie, tu nous vois tous prosternés devant tes autels: ceux-ci qui ne peuvent encore beaucoup marcher, ces sacrificateurs lourds d'années, et moi-même serviteur de Zeus et cette élite de nos jeunes hommes) . وهو ما يعنى أن الحاضرين كانوا من مختلف الأعمار، وليسوا أطفالا فقط كما فى ترجمة عبد الرحمن بدوى وكما فى ترجمة فرنسية أخرى تقول فيها العبارةُ التمهيدية للمشهد الأول فى المسرحية: " Devant le palais d'Oedipe. Un groupe d'enfants est accroupi sur les degrés du seuil. Chacun d'eux a en main un rameau d'olivier. Debout, au milieu d'eux, est le prêtre de Zeus"، مما يعيدنا كرة أخرى إلى مشكلة نداء أوديب للحاضرين بـ"أبنائى". والغريب أن الكاهن فى تلك الترجمة يقول نفس ما قاله كاهن الترجمة الفرنسية السابقة من أن الحاضرين أمام المذابح هم من جميع الأعمار: " Eh bien! Je parlerai. Ô souverain de mon pays, Œdipe, tu vois l'âge de tous ces suppliants à genoux devant tes autels. Les uns n'ont pas encore la force de voler bien loin, les autres sont accablés par la vieillesse; je suis, moi, prêtre de Zeus; ils forment, eux, un choix de jeunes gens. Tout le reste du peuple, pieusement paré, est à genoux, ou sur nos places, ou devant les deux temples consacrés à Pallas, ou encore près de la cendre".

كذلك فالجوقة، عندما تتكلم، تخاطب أبولون بوصفها شخصا واحدا مع أنها عدد من الأشخاص كما هو معروف. وفى آخر أول حديث يعتدل الضمير فى أفواه أفرادها فيتحول، كما ينبغى أن يكون، من ضمير المتكلم المفرد إلى ضمير جماعة المتكلمين، لنفاجأ به وقد عاد ثانية إلى ضمير المتكلم المفرد، مما ينبئ باضطراب فى التعبير. ومع هذا فلغة الحوار فى المسرحية تمتاز بالحيوية والحرارة والإحكام إلى حد بعيد، وإن كان الحوار ذاته يأخذنا هنا وهناك فى مسائل جانبية قبل أن يقصد إلى الهدف الأساسى. وقد أضفى أسلوب طه حسين، فى ترجمته للمسرحية، على الحوار شيئا غير قليل من الفخامة والجلال.

لكنى لا أفهم إقدام أوديب على فقء عينيه بتلك السرعة والبساطة. لقد كان يمكنه أن يترك المدينة ويضرب فى الأرض: نعم. أما فقء العيون فلا يستطيع الإنسان أن يفعله بهذه السهولة وكأنه إنما يتناول طعامه، وبخاصة أن هذا العقاب لم تفرضه عليه الآلهة. ويتأكد للقارئ هذا حين يسمع رئيس الجوقة يعبر عن استبشاعه لما فعله أوديب بنفسه، وفزعه وصدمته من منظره المخيف الذى لا يُحْتَمَل، وتألمه له وتعاطفه معه. وقد برر أوديب إقدامه على فقء عينيه بأنه لا يريد أن يرى ما تسبب فيه من شقاء. لكن الشقاء قد حدث، وانتهى الأمر، وهو قتله لأبيه وزواجه بأمه. ومع هذا فأبوه قد مات ودُفِن ولم يعد له وجود، كما انتحرت أمه وغادرت هى أيضا الحياة. وعلى هذا فأى شقاء ذلك الذى أراد أوديب أن يتجنب رؤيته؟ لقد اختفى هذا الشقاء من الوجود، ومن ثم ليس هناك أى مسوغ لفقئه عينيه. ولا ينبغى أن ننسى أبدا أنه لا يتحمل أية مسؤولية فيما وقع بل الآلهة.

وأخيرا فما دام أوديب وأمه قد عاقبا نفسيهما رغم أنهما لا يد لهما فى قتل لايوس ولا فى اقترانهما زوجا وزوجة فبنفس المنطق الملتوى الغبى كان ينبغى أن يعاقَب الولدان والبنتان الذين أنجبهم أوديب من جوكاستا، إذ جاؤوا من زواج دنس فى نظر الآلهة والشعب، ومن هنا كان يجب أن يختفوا ليختفى معهم كل آثار ذلك الزواج الدنس. وليكن عقابهم هو النفى من طيبة أيضا. ولا يقولن قائل: وما ذنبهم؟ فالجواب حاضر: وما ذنب أوديب؟ وما ذنب جوكستا؟ ثم هناك هذا التطويل الذى لا داعى

له فى نهاية المسرحية فى الحديث عن مصير الولدين والبنتين وما إلى ذلك. لقد كان أفضل لو انتهت المسرحية بانتحار جوكستا وخزق أوديب لعينيه، ومع السلامة!

وفى آخر المسرحية نجد المؤلف لا ينهيها إلا بعد أن يُنْطِق ألسنة الكورس بالدرس المستخلص منها والذى كان ينبغى أن يترك للمشاهد كى يستخلصه بنفسه، وهى أن السعادة الصافية ليست من نصيب أى إنسان، وأن العبرة فى أمرها ليست هى الحال التى يكون عليها الشخص فى بداءة أمره بل الحال التى ينتهى إليها. فكثيرا ما يكون الشعب سعيدا ثم لا تستمر سعادته بل تنقلب شقاء وتعاسة ومعاناة. وتصريح الكورس بهذا الدرس يفسد المتعة التى يمكن أن نستخلصها من المسرحية، إذ إن سَوْق الدرس هكذا واضحا عاريا موجزا يذكرنا بطلاب هذه الأيام الذين لا يحبون أن يستقطروا الدروس بأنفسهم من خلال قراءتهم للمقرر الدراسى بل يفضلون أن يلخص أحدهم كل شىء ويضعه لهم جاهزا فى برشامة تُحْفَظ كما هى دون أى إعمال للعقل.

وقرأت مرة تفسيرا للمسرحية بالإنجليزية يرى أنها قصة بوليسية تبدأ بالبحث عن القاتل وتأخذ وقتا يتخبط فيه الجميع ويتبادلون الاتهامات، ويظهر أوديب طوال الوقت واثقا بنفسه وأنه سوف يضع يده حتما على المجرم، ليفاجأ فى النهاية بأنه هو ذلك القاتل. والحق أن المسرحية تذكرنى على نحو ما بقصص أجاثا كريستى، فعقدة تلك القصص تشبه عقدة "أوديب ملكا". ومع هذا فواضح مدى التعمل والتكلف فى بناء المسرحية وتركيب أحداثها حتى تؤدى إلى وقوع الجريمة على النحو الذى عرفنا رغم الاحتياطات الرهيبة الصادقة التى اتخذها أبطالها للحيلولة دون حدوثها. ولكن لا. فأنت لا يمكنك أن تنتصر على الآلهة الوثنية الغبية أبدا. فالمكتوب على الجبين بقلم تلك الآلهة الغبية لا بد أن تراه العين، ولا بد أن تُفْقَأَ أيضا تلك العين والعين الأخرى التى بجوارها حتى تكتمل المصيبة السوداء التى خططت لها تلك الآلهة. طبعا، وإلا فكيف تكون آلهة وثنية غبية؟

وهذا مجرد مثال على أن المسرحيات الإغريقية التى يطنطنون بها ليست شيئا خارقا ولا عظيما. فإذا عرفنا أن هذه المسرحية بالذات هى المسرحية المثالية التى اتخذ منها أرسطو النموذج

الواجب احتذاؤه اتضح لنا مدى المبالغة السخيفة التى يقدمون بها هذه المسرحية لنا . ورغم هذا نجد الجميع عندنا يسيرون مع القطيع ويروحون يتغَنَّوْن بها تغنيا يتجاوز كل الحدود . وهنا أتذكر قول الرسول الكريم: "لَتَرْكَبُنَّ سَنَنَ من كان قبلَكم شِبْرًا بشبرٍ، وذراعًا بذراعٍ، حتى لو دخلوا جُحْرَ ضَبٍّ خربٍ لَدَخَلْتُمُوه"، وحتى لو ألفوا مسرحيات وثنية متهافتة أشدتم بها لانعدام ثقتكم بأنفسكم وجعلتموها أمثلة تحتذى.

ولكى يعرف القارئ المنزلة العظيمة الفخمة التى يضع النقاد هذه المسرحية فيها أنقل لكم السطور التالية التى كتبها على خليفة فى موقع "الخشبة" تحت عنوان "مسرحية "أوديب مَلِكًا" لسوفوكليس": "الحقيقة أن مسرحية "أوديب ملكًا" لم تشغل اهتمام أرسطو فقط حين جعلها النموذج الأمثل الذى يطبق عليه مبادئ التراجيديا، ولكنها شغلت أيضاً فى العصر الحديث فرويد حين تحدث من خلالها عن بعض العقد النفسية كعقدة الأم، أى ارتباط الإنسان بأمه وعدم قدرته على أن يستقل بشخصيته عنها حتى بعد نضجه. وأضيف لما قلت أن هذه المسرحية لها سحر عجيب فى قراءتها ومشاهدتها، فكلما قرأتَها أو شاهدتَها انجذبتَ إليها، واستبان لك فيها أشعة من الإيحاءات لم تدركها من قبل، ومن هنا استحقت بالفعل أن تكون إحدى درر المسرح العالمى الخالدة فى الدنيا" .

ولو وقفنا فقط إزاء ما قاله الكاتب عن اكتشاف فرويد من خلال المسرحية لعقدة الأم، "أى ارتباط الإنسان بأمه وعدم قدرته على أن يستقل بشخصيته عنها حتى بعد نضجه"، لتبين لنا أن عددا كبيرا من الكُتّاب يذهب فيردد كلاما سمعه دون أن يعرضه على عقله ويعمل فيه آلته النقدية، وإلا لقد كان على خليفة وأمثاله أحرياء أن يعرفوا أن المسرحية أبعد ما تكون عن تلك العقدة، إن كانت هناك عقدة خاصة كهذه. فأوديب لم يُبْدِ يوما تعلقا بأمه (ولا بأبيه بالمرة)، وإلا فليرنى واحد منهم هذا التعلق الموجود بالمسرحية، فأنا لا أراه، وربما كان ذلك بسبب ارتدائه طاقية الاستخفاء . بل إن أوديب، عندما علم أنه تزوج أمه، ركبه الهياج والجنون، وفقأ عينيه. وكان حريا به، طبقا لعقدة الأم، أن يبتهج وينتشى. ولو أدانه المجتمع لقد كان بإمكانه أن يهاجر ويأخذها معه ويستمرا على هذا الوضع فى بلد

آخر لا يعرف عنهما شيئًا، وذلك حتى يظل لصيقا بها ولا يستقل بحياته بعيدا عنها. أليس كذلك؟ لكن تقول لمن؟ ومن يقرأ؟ ومن يسمع؟ كما أن الأم قد انتحرت حتى تقضى على سخف فرويد، الذى كان قمينا، لو لم تنتحر بسبب زواجها بابنها الذى تم على جهل منهما وجبر وإكراه من الآلهة الغبية الوثنية، أن يزعم أن هناك أيضا عقدة الابن، وهى العقدة التى تسول للأم أن تعاشر ابنها. لكن جوكستا كانت بحمد الله سيدة عاقلة حكيمة فقررت أن تغلق هذا الباب فى وجه ذلك الأفاق الذى لا يرى فى الدنيا شيئًا سوى الجنس، وأخذتها من قصيرها وانتحرت.

ومما قاله طه حسين كذلك: "وإلى جانب هذا الأدب كانت تقوم فى الشام والجزيرة والعراق آداب أخرى سامية منها آرامية ومنها يهودية، وكانت هذه الآداب قوية خصبة، عاش بها الناس وأثرت فى نفوسهم، وكونتها تكوينًا خاصًّا، ومع ذلك لم تكد كل هذه الآداب تلقى الأدب العربى حتى عجزت عن أن تثبت له، واندمجت فيه واستحالت إلى جداول قوية خصبة، ولكنها كانت تنتهى دائمًا إلى هذا النهر العظيم. لم يثبت للأدب العربى فى البلاد التى أغار عليها أدب أجنبى. حتى البلاد التى لم تستطع العرب أن تمحو لغتها، وهى بلاد الفرس، فإن الأدب العربى على انتشاره فى بلاد الفرس لم يمحُ لغة الفرس، فإنهم كانوا يستعملونها فى حياتهم اليومية. برغم هذا لم يستطع الأدب الفارسى أن يثبت للأدب العربى فى بلاد الفرس نفسها، فكان الشعر الذى يُنْشَد فى بلاد الفرس فى القرن الأول والثانى والثالث للهجرة هو الشعر العربى، وكان العلم طَوَالَ هذه القرون عربيًّا، وكانت الفلسفة عربية أيضاً، وقام الأدب العربى مقام الأدب الفارسى. أى إن الفارسى الذى يريد أن يكون مثقفاً كان لا بد له من العربية.

أما فى الشام والعراق ومصر وشمال إفريقيا، فالآداب اليونانية والقبطية والآرامية لم تثبت للأدب العربى، بل قام الأدب العربى مقامها جميعًا، وانكمش الأدب اليونانى أمامه انكماشًا عظيمًا، وتقلص ظله فى هذه البلاد وانقرض حتى انحصر فى البلاد البيزنطية، أى آسيا الصغرى وما يجاورها فى أوروبا. وظل الأدب العربى مسيطرًا على هذا العالم القديم الذى سيطر عليه الأدب اليونانى منذ الإسكندر إلى ظهور الإسلام إلى الآن، ظل الأدب العربى مسيطرًا عليه مع ما ناله من خطوب واختلف

عليه من صروف. ولكن قوة أخرى لم تستطع أن تمحوه أو تميته: قاومه الفرس مقاومة شديدة فى القرنين الثانى والثالث، وبنوع خاص فى القرن الرابع، ثم قاومه الترك مقاومة عنيفة حتى طردوه من الشام وألجأوه إلى مصر، وقاومته أوروبا فى إسبانيا وإفريقيا الشمالية، وما تزال أوروبا تقاومه فى كل مكان، ولواؤه مرفوع لم تستطع قوة أن تنتزع منه هذا اللواء.

ومع ذلك، فلهذا الأدب العربى خصوم منهم القدماء ومنهم المحدثون. كان له خصوم فى القرن الأول والثانى والثالث. من هؤلاء الفرس والموالى الذين غُلِبوا على أمرهم، واضْطُرُّوا إلى تعلم اللغة العربية واتخاذ الأدب العربى. وكان هؤلاء الناس يخاصمون الأدب العربى وينكرون أن تكون له قيمة. هؤلاء هم الشعوبية. ومن أجمل ما يُقْرَأ تلك المحاورات والخصومات التى حفظ لنا الجاحظ شيئًا منها بين العرب والشعوبية. هذه الخصومة اضْطَرَّت الشعوبية والذين كانوا يعادون الأدب العربى إلى أن ينكروا عليه كل قيمة، فيزعموا أن ليس له قيمة بالقياس إلى الآداب الأخرى، ويزعموا أنه إن كان للأدب العربى خطر فمصدره راجع إلى القرآن الكريم. واضطر أنصار العرب أن يَغْلُوا غُلُوًّا فاحشًا فى الدفاع عن الأدب العربى. ويمثلهم الجاحظ، إذ زعم أن الأدب العرب هو وحده الأدب، وأن الأمم الأخرى لا حظٌ لها من الأدب: فاليونان لا حظٌ لهم إلا من الفلسفة، والفرس والهنود لا حظٌ لهم إلا من هذه الحِكم السائرة، فأما الأدب العربى فهو الأدب حقًّا، الذى يظهر فيه هذا الشعر الخصب المتميز، الذى لا تكلف فيه ولا صناعة، ويكفى أن يوجه العربى فكره إلى المعنى حتى يتدفق الشعر على لسانه تدفقًا، والأدب العربى أدب الخطابة الذى أنتج عليًّا وزيادًا والحجاج، وهو الأدب الذى أنشأ الأمثال السائرة والحكم، أما الأمم الأخرى فلا قيمة لأدبهم عند الجاحظ. كان خصوم الأدب العربى مسرفين مبالغين، وكان أنصار الأدب العربى مبالغين مسرفين لقيمة الأدب".

وفى الرد على هذا نقول: لا بد أولا من التنبه إلى أن الشعوبيين لم ينكروا قيمة الأدب العربى ولم يعملوا على التنقص من شأنه بل كانوا يوجهون هجومهم إلى العرب أنفسهم لا إلى أدبهم، وإلا فلو كان ما يقوله طه حسين صحيحا فأين تلك النصوص الشعوبية التى يفعل أصحابها ذلك؟ لنأخذ مثلا الخطابة:

إن الشعوبيين لم يتعرضوا للخطباء العرب ولا لخطبهم بل لتقليد الإمساك بالعصا عند إلقاء الخطبة. وبعيدا عن سخف الانتقاد فى حد ذاته فمن الجلىّ أن الشعوبيين لا يتعرضون لأدب الخطابة عند العرب بشىء ولا يقللون من شأنه. وقد كان بشار بن برد، وهو معدود بين الشعوبيين الكبار، خطيبا مفوها: بالعربية طبعا. أما فى الشعر فقد كانوا حريصين على التبريز فيه، وهو ما يدل على أنهم كانوا يرونه شيئًا عظيما، وإلا لما حرصوا على أن ينظموا شعرا عربيا.

كذلك لا نوافق الأستاذ الدكتور على أن الشعوبيين قد اضْطُرُّوا إلى تعلم العربية، فالمضطر إلى تعلمها لا يمكنه أن يصل إلى الشأو الذى وصل إليه بشار مثلا، رغم أن له قصيدة عنيفة غاية العنف فى تحقير واحد من الأعراب الأجلاف أنكر عليه أن يكون شاعرا (فى لغة العرب طبعا) ذا قيمة، فما كان من بشار استفظاعا لإنكار شاعريته (العربية طبعا) إلا أن انهال عليه بأبيات كاوية فاضحة له ولأمثاله، أو الخُرَيْمِىّ، وهو شاعر كبير وفارس مجاهد فى سبيل الإسلام كان يشعر بالغبن لأن عطاءه أقل من عطاء بعض العرب المقاتلين رغم بلائه المبين فى سبيل نصرة الإسلام فى ساحة الجهاد، أو ابن المقفع صاحب "كليلة ودمنة" بأسلوبها المتميز الذى لا يشبهه أسلوب آخر بين الأساليب القديمة أو الحديثة، وكان حريصا على أن يجرى تنظيم الدولة على أسس العدل التى أرساها دين الإسلام كما تعكس ذلك "رسالة الصحابة"، التى وضعها للمنصور، وقيل عنه إنه زنديق، تلك التهمة التى تقصيت كتاباته وتفاصيل حياته كلها فألفيتها تهمة باطلة ظالمة، وهو ما يجده القارئ فى كتابى: "دراسات فى اللغة والأدب والدين" تحت عنوان "زندقة ابن المقفع"، أو أبو عبيدة، الذى كان بارعا فى اللغة والتفسير والحديث والتاريخ والتأليف وجمع الشعر. وكتابه الذى صُنِّف بسببه بين الشعوبيين عنوانه "مثالب العرب" لا "مثالب أدب العرب" مثلا. ليس ذلك فقط بل إن له كتابا فى "مآثر العرب" وآخر فى "مناقب باهلة" وثالثا فى "مآثر غطفان" ورابعا فى "بيوتات العرب"، وخامسا فى "أشعار القبائل" وسادسا فى "الأمثال السائرة"، مما قد ينفى عنه شعوبيته، ويكون كتابه عن مثالب العرب عندئذ مجرد استكمال للصورة بعرضها من الناحيتين لا من ناحية واحدة كما كان يفعل الجاحظ حين يؤلف فى

الشيء ونقيضه، وتقرؤه فى الحالين فتحتار كيف تصنفه. ويكفى اهتمام أبى عبيدة بلغة العرب وشعر العرب. فلو كان شعوبيا متحاملا على الأدب العربى فكيف يكرس حياته لخدمة ذلك الأدب واللغة التى يصاغ بها ؟ الواقع أن الشعوبيين، فى حدود علمى، لم يكونوا يكرهون الأدب العربى، ولا الإسلام كما يتهمهم بذلك المتسرعون، بل كانوا ساخطين على تعالى بعض العرب عليهم واحتقارهم إياهم، فكانوا يرفعون شعار المساواة الإنسانية التى نادى بها القرآن. وحَقَّ لهم.

هذا عن الشعوبيين أو المتهمين بالشعوبية حقا أو باطلا. وعلى الناحية الأخرى هناك من غير العرب ممن فتح العرب بلادهم فدخلوا فى الدين الجديد، دين الحضارة والثقافة الراقية، واتخذوا العربية لهم لغة وأهملوا لغتهم الأصلية، هناك من هؤلاء من كان يفاخر بالعربية مفاخرة بلغت حدودا غير مسموع بها حتى إن أحد الكتاب الكبار من أصل فارسى قال: لأن أُهْجَى بالعربية خير من أن أُمْدَح بالفارسية.

أما موقف الجاحظ وغلوه الفاحش فى القول بأن الأدب العربى هو وحده الأدب، وأن الأمم الأخرى لا حظَّ لها من الإبداع القولى: فاليونان لا حظَّ لهم إلا الفلسفة، والفرس والهنود لا حظَّ لهم إلا الحِكَم السائرة، على عكس الأدب العربى، الذى ينبجس فيه الشعر المتميز على لسان المبدعين دون تكلف أو احتشاد، إذ يكفى أن يوجه العربى فكره إلى المعنى حتى يتدفق الشعر على لسانه تدفقاً، والذى يعرف من الخطباء عليا وزيادا والحجاج وغيرهم، ويعج بالأمثال السائرة والحِكَم العظيمة، فهو موقف غير مقبول، إذ الأمم الأخرى هى من خلق الله، ولا يعقل أن يحابى الله أمة العرب على البشر جميعا، فهو العادل الكريم الوهاب، وبخاصة أن العرب قد برعوا فى الشعر والخطابة والأمثال والأقوال السائرة منذ الجاهلية والارتكاس فى الوثنية مما لا يجعلهم أفضل من الأمم الأخرى فى شىء حتى تتجه أذهان بعضنا إلى أن الله سبحانه قد آثرهم بذلك ورفعهم به فوق العالمين لدخولهم دون الأمم الأخرى فى دينه وتفانيهم فى نشره وخدمته. ثم هل اطلع الجاحظ على ما عند الأمم الأخرى فلم يجد لليونان سوى الفلسفة ولا للهنود والفرس غير الحكم السائرة؟ أما أنا فلا أظن ذلك دهر الداهرين. وعلى كل

حال فقول الجاحظ هذا، رغم خطئه وما فيه من مغالاة مرفوضة، هو دليل صلب على اعتزاز العرب بآدابهم وتصورهم أنها تفوق ما لدى الأمم الأخرى من آداب.

ومع هذا فإنى أستغرب استغرابا شديدا أن الجاحظ، فى غمرة انتصاره المغالى للأدب العربى، قد غفلت عينه عن أحاديث النبى عليه الصلاة والسلام، فهى كنوز من الأدب الرفيع بما فيها من البلاغة الكريمة والبساطة العجيبة والوضوح الساطع والدفء الآسر والإنسانية العالية والحكم السامقة والقصص الشائقة والأوصاف العجيبة والحوارات الفاتنة والتوجيهات الأخلاقية والاجتماعية والنفسية والسياسية والتشريعية الرائعة. وقد ذكرتُ الأحاديث الشريفة ولم أذكر القرآن المجيد لأن القرآن من عند الله فلا يدخل فى الأدب العربى إلا على سبيل المجاز لأنه مصوغ بلغة العرب، أما الأحاديث فقد صدرت عن إنسان عربى يُعَدّ ما يقوله جزءا من أدب العرب. بل إنى لأُدْخِل فى ذلك الأدب جميع الأحاديث المنسوبة للنبى عليه الصلاة والسلام: صحيحها وملفَّقها، إذ هى فى نهاية الأمر نتاج عربى: فأما الصحيحة فمن أقوال النبى صلى الله عليه وسلم، وهو عربى، وأما الملفَّقة فمن إبداع ملفِّقيها، وهم عربٌ جنسًا أو ثقافةً.

ويمضى د. طه قائلا عن الخلاف بين مُكْبِرِى أمر الأدب العربى والحاطّين من شأنه قائلا: "ومن غريب الأمر أن هذا الموقف هو الموقف نفسه الذى نشهده الآن فيما نقرأ من الفصول والمقالات التى يكتبها أحيانًا أنصار القديم وأنصار الجديد. أما أنصار الجديد فيزعمون أن هذا الأدب كانت له قيمة فى عصره القديم، ويجب أن يُعْدَل عنه إلى أدب جديد يستمدونه من الأدب الأوروبى والحضارة الأوروبية. وهم يَغْلُون فى هذا غلوًّا شديدًا حتى إنهم يُنفِّرون أنفسهم ويُنَفِّرون الشباب من قراءة الأدب القديم. فإذا قالوا هذا نهض لهم أنصار القديم فاعتزُّوا بالخطباء والشعراء، ونفَّروا الشبان من الأدب الحديث لأن أقل ما يحمل من الشر أنه مَفْسَدَةٌ للأدب العربى، ومَضْيَعَةٌ للغة القرآن الكريم، وأنكروا أن يكون للأدب الحديث قيمة. وأولئك وهؤلاء غلاة مسرفون، فالأدب العربى القديم لا يُسمَّى: "أدبًا ميتًا" لأنه لا يزال حيًّا. ومهما نحاول، ومهما نبذل من جهد، ومهما نستعن بالآداب الأوروبية فلن نستطيع أن

نضعف الأدب العربى ونعرضه للخطر. والآداب الأوروبية الحديثة لا نستطيع بحال أن نقاومها أو أن نرفضها. فنحن فى حاجة إلى أن نستمد من الأدب الأوروبى الحديث. وكذلك أراد الله أن تكون الحياة دائمًا مزاجًا من صالح القديم والجديد".

ولى على هذا كلام عدة ملاحظات: فأولا نحن لسنا فى حاجة إلى الاستمداد من الآداب الأوربية وحدها، إذ هناك الأدب الأمريكى الشمالى والأدب الأمريكى الجنوبى فى بلاده المختلفة، وهناك آداب الشرق الأقصى، وهناك آداب بقية البلاد الآسيوية، وهناك الآداب الإفريقية. ذلك أن الإنسان ينبغى أن يكون واسع الأفق متعدد الاهتمامات حريصا على أن يذوق الثقافات المختلفة، ولسوف تتسرب هذه الثقافات من تلقاء نفسها فى آدابنا بعد أن نهضمها ونستمتع بها وتجرى فى عروقنا الفكرية والنفسية.

وثانيا فإن الزَّارين على أدبنا القديم هم قوم سطحيون، ومعرفتهم به ضيقة وعارضة، وإلا فكيف لا يعرفون للحديث النبوى قدره، ولخطب زياد والحجاج والمنصور وغيرهم، ولأعمال عبد الحميد الكاتب وابن المُقَفَّع وسهل بن هارون والجاحظ وابن المعتزّ وابن سلام وابن قُتَيْبَة وأبى الفرج الأصفهانى وبديع الزمان والحريرى وعمارة اليمنى والمَعَرّىّ والآمدى والتوحيدى والغزالى وإخوان الصفا وابن الجوزى وعبد القاهر وابن حزم وابن شُهَيْد وابن طُفَيْل ولسان الدين بن الخطيب والمَقَّرِىّ والصَّفَدىّ وابن القيم والسيوطى والبديعى والقلقشندى والخفاجى وكتب التاريخ وكتب الرحلات العربية وألف ليلة وليلة والسير الشعبية، وأشعار امرئ القيس وعنترة وابن كلثوم والنابغة والأعشى وطَرَفَة وزهير ودريد بن الصمة وحاتم الطائى وعبد يغوث والخنساء وحسان والجعدى وأبى ذؤيب الهُذَلىّ ومالك بن الريب وعمر بن أبى رَبيعة ووضَّاح اليمن وابن قيس الرُّقَيَّات وكُثَيِّر عزة وجميل بثينة وقيس بن الملوَّح وقيس بن ذَرِيح والفرزدق والأخطل وجرير والبَعيث وبشار وأبى الشَّمَقْمَق ومطيع بن إياس وأبى العتاهية وأبى نُوَاس وأبى تمام والبُحْتُرِىّ وعلى بن الجهم وديك الجن والحمدونى والمتنبى وأبى فِرَاس وابن سكرة وابن حجاج وأبى العلاء والصَّنَوْبَرِىّ وابن الرومى وعبد الله بن المعتز وجَحْظَة ومانى الموسوس والشريف

الرضىّ والخُرَّيمىّ وأبى نُخَيْلَة وتميم بن المُعِزّ وعمارة اليمنى ويحيى الغَزَال وابن زيدون وابن سهل وابن خفاجة والبوصيرى والبهاء زهير وصفىّ الدين الحِلّىّ وغيرهم وغيرهم وغيرهم وغيرهم وغيرهم وغيرهم ممن لا يطولهم الإحصاء لكثرتهم الكاثرة؟ وقد اجتزأت هنا بمن قفز إلى خاطرى دون تعمل. وكل منهم يمثل طبقا إبداعيا شهيا فى مأدبة فخمة غنية وحفية بكل من يرتادها ويجلس إليها ويعرف قدرها ويستطيع أن يتذوق أطايبها لا مَنْ طمس الله على بصيرته وعقله وذوقه وحرمه القدرة على الاستمتاع بهذه الأطايب فهو يجلس أمامها جامد العقل والقلب لا يفهم ولا يتذوق ولا يتحلب له ريق لأنه ليس إنسانا .

وثالثا فإن الأمم الحية التى تحترم نفسها وتريد أن تقيم بناءها الثقافى على أسس متينة صلبة لا تتنكر لماضيها وتراثها أبدا بل تتعامل معه بوصفه ثروة قومية وأدبية ولغوية بدونها تضيع شخصيتها وتموت هويتها، وتصير كالكرة تتقاذفها أقدام الأمم الأخرى. وأوربا التى يفتتن بها بعضنا ويرى أنها هى المثل الأعلى فى الأدب والثقافة، وما علينا إذا أردنا أن نتقدم ونرقى إلا أن نحذو حذوها وننسى كل ما مضى من تاريخنا وثقافتنا وآدابنا ونستعيض عن كل هذا بما لدى الأوربيين، أوربا هذه حين نهضت من سباتها الطويل فى العصور الوسطى قد عادت إلى آداب الإغريق تجدد العهد بها وتستلهمها وتنسج على منوالها . فلماذا يقبل قرودنا هذا من أوربا ويجعلون منه منقبة بينما يعيبون عودتنا إلى كنوز ماضينا، وهى بحمد الله كنوز شريفة عظيمة تسامق النجوم؟

ورابعا كيف يقدّر الغربيون (المستشرقون) آدابنا فيتخصصون فيها ويعكفون على دراستها، على حين ينفر بعض منا من هذه الآداب؟ صحيح أن منهم من يتخصص فى تلك الآداب بغية معرفتنا عن قرب من خلال معرفة ماضينا حتى يفوزوا فى صراعهم الحضارى معنا، ولكن هناك أيضا من يعشق ذلك التراث ويجد فيه منافع كثيرة. وأيا ما يكن الدافع لدى الغربيين لدراسة آدابنا فإن هذه الدراسة تبرهن بأقوى برهان على أن تلك الآداب جديرة بالاهتمام. ثم لا ينبغى أبدا أن ننسى أن أوربا حين نهضت من نعاس تخلفها العميق قد اعتمدت فى بناء نهضتها الجديدة على تراثنا الفكرى والأدبى،

وأفادت منه أيما إفادة، مع احتفاظها بهويتها وعدم ذوبانها فى هذا التراث العظيم. وأذكر أنى قد وقع فى يدى، وأنا فى أكسفورد أدرس للحصول على الدكتورية فى النقد الأدبى فى سبعينات القرن الماضى، كتاب يذكر فيه مؤلفه طائفة من الكتب التى ترجمها الأوربيون من تراثنا، وكانت بالغة الكثرة رغم أن صاحب الكتاب لم يقل إن ما ورد ذكره فى كتابه من المترجمات هو كل شىء . ولولا أن تراثنا الإسلامى والعربى يشغل أوربا شغلانا شديدا ما ألفوا، فى أربعة عشر مجلدا كبيرا كل مجلد مكون من أكثر من ألف صفحة، "Encyclopaedia of Islam: دائرة المعارف الإسلامية"، التى تُفْرِد لكل شىء أساسى فى هذا التراث مقالا طويلا يصل فى بعض الحالات إلى عشرات الصفحات الضخام التى تنقسم كل صفحة منها نصفين طويلين، ويتألف كل نصف من عشرات السطور.

وخامسا فإن الأدب العربى قد انتصر على الأدب الإغريقى فى منطقة الشرق الأوسط وطرده منها نهائيا، وجعله أحدوثة من الأحاديث. فهل يصح أن يوصف الأدب الذى هزم أدب الإغريق بأنه أدب ميت، فى الوقت الذى يوسم فيه أدب الأغارقة بأنه هو الأدب العالمى رقم واحد ؟ إن أسماء الكتّاب والشعراء العرب التى ذكرتُ بعضا ضئيلا شديد الضآلة منها هى أسماء عالمية رغم أن كثيرا من الأجيال الحالية لا تعرف قيمتهم. إن المشكلة فى الجهلاء الذين لا يقدرون قيمة الأحجار الكريمة والألماس والذهب واللؤلؤ، وليس فى الأحجار الكريمة والألماس والذهب واللؤلؤ.

ومما قاله طه حسين فى هذا الشأن أن "خصوم القديم وأنصار الحديث يزعمون أن الأدب العربى كان حسنًا فى عصره وأصبح الآن غير ملائم. ذلك لأن هناك فنونًا من الأدب لم يعرفها الأدب العربى. فالشعر العربى فقير بالنسبة للشعر الأجنبى، فليس فيه شعر قصصى ولا تمثيلى كما كان عند اليونان. وإذن فلا بد من العدول عن هذا الأدب القديم إلى الأدب الحديث. وهذا غريب، فلست واثقًا كل الثقة من أن الأدب العربى يخلو من القصص، وأخشى أن يكون من يجحدون وجود الأدب القصصى عند العرب إنما جحدوه لأنه لم يحققوا بالضبط معنى الأدب القصصى. فالذين يقرأون الشعر الجاهلى أو ما صح منه، والذين يقرأون الشعر الأموى كشعر جرير والفرزدق والأخطل يلاحظون أن مزايا كثيرة من

خصائص الشعر القصصى موجودة فى الشعر العربى. فأهم ما يمتاز به هذا الشعر القصصى أن شخصية الشاعر تفنى، وأن هذا الشعر يكون مرآة لحياة الجماعة، وأنا أستطيع أن أؤكد لكم أنّا لا نعرف شيئًا يصور الأمة أصدق تصوير، ويضطرنا أن نلمسها بأيدينا كالشعر العربى.

إذا قرأتم قصيدة من شعر جرير أو الفرزدق أو الأخطل فأنتم ترون العرب فى البادية، وتسمعونهم يتحدثون، وتحسون حياتهم كما تحسون أنفسكم، ولا تكادون تلمسون شخصية الشعراء فى أشعارهم. فإذا لم توجد عندنا إلياذةٌ أو أودسا فليس من شك أن ما أدته "الإلياذة" و"الأودسا" قد أداه لنا الشعر القديم من تصوير الحياة الاجتماعية وتصوير حياة الأبطال. ثم من الذى يستطيع أن ينكر أن فى أدبنا العربى القصصى جمالا ليس أقل من جمال الإلياذة والأودسا ؟ وليس ذنب الأدب العربى ألا يقرأه الناس ولا يعرفوه. أى الأدباء عُنِىَ بقصص أبى زيد وعنترة وما إليه من الأقاصيص الكثيرة التى تغنى بها العامة؟ أيكم يدرسه فهو مضطر إلى أن يعترف أن للأدب العربى من هذا الجمال الفنى الرائع ما لا يقل عن "الإلياذة" و"الأودسا" . فليقرأ أدباؤنا أولا، وأنا واثق أن هذا الأدب الذى ندعه لقهوات العامة ونزدريه سيحدث فى أدبنا العربى نهضة واسعة المدى" .

ولنفترض أن أدبنا القديم يخلو من القصص: سواء فى ذلك الروايات والأقاصيص والمسرحيات، فهل هذا يفسد ما فيه من متعة ويقلل قيمة ما يحويه من إبداع؟ إن أدبنا يشتمل على آلاف القصائد الرائعة والدراسات والمقالات والكتب البديعة. وهو قادر على أن يفاخر بها أى أدب آخر ويكتسحه غزارة وتنوعا وعمقا . ثم إن فى أدبنا قصصا كثيرا جدا جدا بعضه طويل، وبعضه قصير: فأما الطويل فمنه "النمر والثعلب" لسهل بن هارون، و"الصاهل والشاحج" و"رسالة الغفران" للمعرى، و"رسالة التوابع والزوابع" لابن شهيد، و"رسالة حى بن يقظان" لكل من ابن طفيل وابن سينا والسهروردى مثلا، وأما القصير فنلقاه فى كتب التاريخ وكتب الأدب والمقامات وبعض حكايات "ألف ليلة وليلة" وكتب الحكايات كـ"الفرج بعد الشدة" و"المكافأة" و"كليلة ودمنة" وغير ذلك. وإذا كان لدى الإغريق ملاحم

فلدى العرب القدماء السِّيَر الشعبية، وهى أطول من الملاحم، وإن كانت تلك السير نثرا مسجوعا ممزوجا بالأشعار المنثورة فى السرد والحوار بخلاف الملاحم، التى هى شعر صاف.

وأما الأدب المسرحى فنحن نقر بأن أدبنا القديم يخلو منه، اللهم إلا بعض المشاهد البدائية البسيطة. لكن لا بد أن نعرف أن هناك من ليس مغرما بالأدب المسرحى. ورغم أنى متخصص فى الأدب والنقد فلا مناص أن أعترف بأنى لست من عشاق المسرح المتيمين، ولا أرى أن الأدب العربى القديم ينقصه شىء كثير بخلوه من المسرح. ومع هذا فلى تحليل ونقد لعدد من المسرحيات المصرية المشهورة، وتحليلى لها يختلف عما تعود الناس فى الغالب أن يقرأوه ويحبوا أن يسمعوه، فأنا لا أبالى بشهرة الكاتب المنقود ولا أضع فى ذهنى اعتبارات المصالح، بل أقول ما أنا مقتنع به. وربما ساعدنى على النظر المعتدل إلى المسرحيات التى تناولتها أننى لست من المهووسين بهذا الفن، فأنا إذن أتعامل معه تعاملا هادئا ولا تميل بى الميول إلى هذه الناحية أو تلك. كما أن لى فى بداية كتابى: "دراسات فى المسرح" فصلا حاولت فيه أن أناقش الأسباب التى يمكن أن تكون وراء خلو أدبنا القديم من الأدب المسرحى، ورددت فيها على التساخفات التى ساقها بعضهم لتعليل غياب المسرح من أدبنا القديم.

وعن مكانة الأدب العربى بين الآداب العالمية يقول طه حسين: "كان بعض الذين يُعنَوْن بالأدب العربى ويدرسونه فى المدارس الرسمية لا يتحرجون أن يقولوا إنه فقير لا حظ له من النثر، فأما النثر الفنى الرائع الذى نجده عند الفرنسيين والإنجليز فليس للأدب العربى حظ منه. ولست أستطيع أن أصف هذا القول بأقل من أنه كلامُ مَنْ لم يقرأ الأدب العربى، فأما الذين يقرأون الجاحظ وابن المقفع وأبا حيان وابن العميد والصاحب بن عباد والهمذانى، ويلتمسون معرفة الفنون المختلفة التى تعرضوا لها، فسيرون أنها ليست شيئًا ضيقًا محصورًا فى بعض الكتب والرسائل. إنما هى شىء خصب غزير. هؤلاء الذين يدرسون هذا الأدب الفنى لا يستطيعون أن يجحدوا أن للأدب العربى حظًّا من النثر.

الأدب العربي: شعره ونثره وعلمه وفلسفته لا يمكن بحال من الأحوال أن يقل عن الآداب الأربعة القديمة، بل هو من غير شك متقدم على اللاتينى والفارسى. وإذا لم يكن بد من أن يكون له مناظر،

وأن الأدب العربى ينحنى له مع شىء من الإجلال الذى تملؤه العزة، فهو الأدب اليونانى. وأما الأدب اللاتينى فسترون أنه يقوم على تقليد الأدب اليونانى، فهو ليس أدبًا مبتكرًا، وإنما خطباء الرومان تلاميذ لخطباء اليونان مهما برعوا. وأبرعهم، وهو سيسيرون، تلميذ لأرسطاطاليس وديموستين. ومؤرخوهم، وأبرعهم تليف وتاسيت، تلميذان لهيرودوت وتوسديد. وشعراؤهم، وأكبرهم فرجيل، تلاميذ لهوميروس وغيره من شعراء اليونان. وليس للرومان شعر تمثيلى يُذْكَر، وما وُجِد عندهم من التمثيلى فهو تقليد سيئ ردىء لتمثيل اليونان. كل هذا الأدب الرومانى تقليد لليونانى، أما نحن فقد تأثرنا من غير شك باليونان والرومان والهنود والفرس، ولكن من المستحيل أن يزعم زاعم أننا مقلدون ليس غير، فشخصية العرب ظهرت قوية فى الشعر والنثر والعلم. لا يقال عنا إننا مقلدون أخذنا عن غيرنا، ولكنا لم نكد نأخذ عن غيرنا حتى أسغنا ما أخذناه أولا، وهضمناه، ثم محوناه.

أما الأدب الفارسى فهناك أسطورة غريبة جدًا قائمة على خطإ شنيع: زعموا أن الأدب العربى مدين بشىء كثير جدًا للأدب الفارسى، وأن العرب كانوا فى العصر العباسى تلاميذ الفرس فى كل شىء: كان الشعراء فرسًا، والعلماء فرسًا، ورجال البلاد فرسًا. أما أنا فلست أنكر أن الفرس قد أثروا فى الحياة العربية تأثيرًا شديدًا، ولكنه فى كثير من الأحيان سيئ جدًا. وحسبنا أن الفرس هم الذين أدخلوا على العرب سياسة الحكم المطلق، وجعلوا قصور الخلفاء فى بغداد أشبه بقصور الأكاسرة فى المدائن، فقد تعلمنا من الفرس طرائقهم فى الأكل والشرب واللبس وتأسيس القصور واللهو والعبث.

ولكنى مضطر أن أعترف أننا حين نبحث عن الأدب الفارسى الذى أثر فى الأدب العربى، لا نكاد نجد شيئًا. كان الفرس أصحاب السيادة فى القرنين: الثانى والثالث، وكانوا يبذلون كل شىء فى إظهار نفوذهم، ومع ذلك فأين الكتب الفارسية الكثيرة التى تُرْجِمت إلى العربية؟ وأين الشعر الفارسى الذى تُرْجِم وأَثَّر فى الشعر العربي؟ لا تكاد الكتب الفارسية التى تُرْجِمت تُذْكَر إلى جانب ما تُرْجِم عن الأمة اليونانية من العلوم والفلسفة. وأنا أذهب إلى أبعد من هذا، فإنه إذا كانت أمة مدينة لأخرى فى الأدب فليست العربية هى المدينة، بل الأمة الفارسية هى المدينة للعربية.

ذلك أنكم عندما تريدون أن تدرسوا تاريخ الأدب الفارسى الحديث ستجدون أن هذا التاريخ يبتدئ فى القرن الرابع للهجرة، وستجدون أن هذا الأدب نشأ فى شكل رد فعل للأدب العربى ومقاومة له. وكان الفرس فى أول الأمر مقلدين للعرب. أخذوا عن العرب مذاهبهم فى الشعر وعلومهم، ويكفى أن تلاحظوا أن الشعر الفارسى يقال إلى الآن، وإلى ما بعد الآن، فى أوزان الشعر العربى. و"الشهنامة"، وهى فخر الفرس وآية من آيات الأدب، منظومة على البحر المتقارب، وهو بحر عربى. ويكفى أن تقرأوا أى شاعر من شعراء الفرس لتَرَوْا أنهم جميعًا متأثرون إلى حد بعيد جدًّا بناحية من أنحاء الأدب العربى. إذن فبين هذه الآداب الأربعة: اليونانى والفارسى واللاتينى والعربى، بين هذه الآداب التى شاعت فى العصر القديم والقرون الوسطى لا أكاد أعترف إلا بأن أولها اليونانى، ثم يليه الأدب العربى.

ويكفى أن نلاحظ أن الأدب العربى هو الأدب الذى عاشت عليه كل الأمم العربية، وهو الأدب الذى حمل لواء العلم والعقل طوال القرون الوسطى فى حين كان الأدب اليونانى منحازًا فى القسطنطينية، وكانت أوروبا منهمكة فى جهالتها، ويكفى أن نلاحظ أن النهضة الأولى التى ظهرت فى القرن الثانى عشر فى أوروبا إنما هى نتيجة لاتصال أوروبا بالعرب. فأدبنا هو الذى أحيا العقل الأوروبى حتى جاءت النهضة الثانية التى اتصل فيها الأدب الأوروبى بالأدب اليونانى القديم. فلو لم يكن للأدب العربى إلا أنه قد حمل لواء الأدب الإنسانى والعقل الإنسانى فى عشرة قرون لكان هذا كافيًا للاعتراف بأن هذا الأدب من الآداب التى تعتز بنفسها، وتستطيع أن تثبت لصروف الزمان.

نحن الآن نعيش على الأدب العربى. مهما نفعل ونحاول فلن نستطيع أن نتخلص منه. وأوروبا التى تسيطر الآن على العالم بآدابها وعلمها وقوتها، أترون أنها حقيقةً استطاعت أن تستغنى عن الأدب العربي؟ لا. أما أنا فأعتقد أن هذا الأدب العربى المسكين كان سببًا فى تأسيس مجد مؤثِّل لأوروبا. وحسبكم أن تنظروا إلى المجهودات العنيفة التى يبذلها المستشرقون فى درس الأدب العربى، ويفنون فيه قوتهم وأموالهم: ما عناية أوروبا، وما عناية أمريكا بدرس الأدب العربي؟ ألأنه أدب لا قيمة له؟ أم لأنه

أدب له قيمته، خليق أن يُدْرَس؟ إذا استطاعت أوروبا أن تفخر الآن بعلمائها المستشرقين فأنا واثق بأنها مدينة بهذا للأدب العربى. فلولا سيبويه والجاحظ والمعرى وغيرهم لما وُجِد عند الفرنسيين رينان ولا كازانوفا ولا ماسينيون ولا غيرهم ولا وُجِد عند الإنجليز أعلام البحث فى الأدب العربى، ولولا هذا الأدب لما وُجِد عند الألمان هؤلاء الأعلام".

وهذا الذى تحقق للأدب العربى حسبما قال طه حسين لم يتحقق للأدب الإغريقى، فقد انتصر عليه الأدب العربى القديم، وطرده من الميدان إلى غير رجعة، فلم يعد له موضع فى بلاد الشرق الأوسط ولا فى تركيا. بل إنه لا موطئ قدم له ولا حتى فى الدول الأوربية التى تحيط باليونان، بخلاف الأدب العربى الذى غزا مصر وشمال أفريقيا والسودان والشام والعراق، ولايزال حتى الآن هو أدب تلك البلاد. بل إن اللغة العربية، رغم حلول الفارسية محلها فى بلاد فارس وحلول الأدب الفارسى محل الأدب العربى، ما فتئت تحتل المكانة الثانية بعد الفارسية، وما فتئ علماء دينها يدرسون تراث الإسلام بالعربية، وما فتئ كثير منهم يكتب فى الدراسات الدينية بالعربية. والشىء نفسه يقال فى تركيا وفى الباكستان والهند. وليس الأمر مقصورا على هذا بل إن الفارسية والتركية والأوردية تَدِين دينا واسعا وهائلا للعربية فى آلاف المفردات والعبارات مثلما هو معروف. كما أن أشعارها قد أخذت سمات الشعر العربى فى الموسيقى والموضوعات والمعانى، وهو ما لم يقع للأدب الإغريقى.

ونعود إلى طه حسين، فنسمعه يقول: "وإذن فأين مكان الأدب العربى من الآداب القديمة؟ أهو، كما يقول الجاحظ، أول هذه الآداب وأرقاها، ولا يوجد أدب آخر غيره؟ لا، فمن الإسراف أن تنكر قيمة الآداب الأخرى. أم هو، كما يقول بعض الأوروبيين والمجددين، شىء لا قيمة له؟ لا، ليس الأدب العربى أرقى الآداب، ولا هو أضعف الآداب، وليس وسطًا، بل هو من أرقى الآداب، فإذا ذُكِر الأدب القديم فهو الثانى. أما إذا ذُكِر الأدب الحديث فليس عندنا إلا الأمل. وكل شىء يدل على أن زمنًا قصيرًا لن يمضى حتى يستطيع أدبنا الحديث أن يثبت للآداب الأجنبية كما ثبت لها أدبنا القديم".

هوميروس

(من كتاب طه حسين: "قادة الفكر")

أرادت مجلة "الهلال" الغراء أن تكون صلة بينى وبين قرائها فى نشر طائفة من الفصول التى اقترحتْ موضوعها . فمن الحق أن أبدأ هذه الفصول بأن أقدّم إلى "الهلال" أجمل الشكر لما تفضلت به من إيجاد الصلة بينى وبين قرائها، ولما وفقتْ له من اقتراح هذا الموضوع، الذى قد يكون عسيرًا أشد العسر، ولكنه نافع أعظم النفع. فمهما يتكلف الكاتب من العناء فى البحث عن دقائقه فهو واثق كل الثقة بأن عناءَه ليس ضائعًا، وبأنه واجدٌ فى هذا العناء نفسه من اللذة والفائدة ما ينسيه مشقة البحث وآلامه. ولقد أجاهد نفسى جهادًا شديدًا لأمنعها عن الإسهاب فى بيان ما لهذا الموضوع من نفع وخطر لأنى أعلم أن البحث نفسه سيبين هذا النفع والخطر أحسن بيان. وحسبنا أننا سنعرض فى هذه الفصول لا لتاريخ أشخاص بعينهم، بل لتاريخ العقل الإنسانى وما اعترضه من ضروب التطور وألوان الاستحالة والرقى حتى انتهى إلى حيث هو الآن.

على أنى لا أريد أن أبدأ البحث قبل أن أقدّم بين يديه تنبيهًا للقارئ، أرى أنْ ليس منه بدٌّ. فقد تعوَّد الناس فى الشرق عامةً، وفى مصر خاصةً، أن يفهموا من مثل هذا العنوان الذى قدمته أن عناية الكاتب والباحث ستتناول الأشخاص وتقصر عليهم. فلفظ "قادة الفكر" إذا سمعه القارئ المصرى أو الشرقى فهم منه لأول وهلة طائفة من الأشخاص لهم أثر يختلف قوّةً وضعفًا فى تكوين الحياة الفكرية عامة فى جيل من الأجيال، أو فى بلد من البلاد، ثم اتصل ذهنه بهؤلاء الأشخاص، وانتظر من الكاتب أن يقصَّ عليه أطرافًا من حياتهم وما اعترضها من خطوب وما اختلف عليها من محن. وبعبارة موجزة: انتظر من الكاتب أن يقص عليه تراجم هؤلاء الأشخاص.

وهذا النوع من البحث مألوفٌ شائعٌ فى الشرق والغرب، يحبه الناس، ويَكْلفون به منذ كتب الكاتب اليونانى المعروف فلوترخس كتابه المشهور، الذى ترجم فيه لعظماء الرجال من اليونان والرومان،

والذى كان له فى العصر القديم وفى القرون الوسطى وفى أول هذا العصر الحديث أثرٌ لا يكاد يَعْدِله أثرٌ، والذى ما نزال نقرؤه الآن بلذّة لا تعدلها لذةٌ، وعناية لا تشبهها عنايةٌ. هذا النحو من البحث مألوفٌ شائعٌ، ولكنى مع ذلك سأعدل عنه، وسأكون شديد الاقتصاد فى ذكر الحوادث والأخبار والتواريخ التى تتصل بحياة الأشخاص الذين سأعرض لهم فى هذه الفصول، لا لأنى أهمل هؤلاء الأشخاص إهمالا أو أنسى تأثيرهم العظيم فى البيئة التى نشأوا فيها بل لأن لى رأيًا أظن أنه الرأى المقرر الآن عند الذين يُعْنَوْن بتاريخ الآداب والآراء، وهو أن هذه الآداب والآراء على اختلافها وتباين فنونها ومنازعها ظواهر اجتماعية أكثر منها ظواهر فردية. أى إنها أثر من آثار الجماعة والبيئة أكثر منها أثرًا من آثار الفرد الذى رآها وأذاعها.

وإذا كان الأمر كذلك فليس من الحق فى شىء أن ننسى الجماعة التى هى المؤثر الأول فى ظهور الآداب والآراء الفلسفية، وتقصر عنايتك على الفرد، الذى كان مظهرًا لهذه الآداب أو لهذه الآراء. وأحب أن نتفق قبل كل شىء، فالناس يذهبون فى مثل هذا الموضوع مذهبين متباينين أشد التباين أريد أنا، كما أراد غيرى من المؤرخين المحدثين، أن أتوسط بينهما وأن آخذ من كل منهما خلاصته. فمن الناس من يغلو فى إكبار الجماعة والبيئة وإضافة كلِّ شىء إليها واستنباط كل شىء منها حتى ينسى الفردَ نسيانًا تامًّا، فإن تذكَّره فإنما يذكره على أنه أداةٌ من الأدوات ومظهرٌ من المظاهر ليس له قوةٌ، ولا عملٌ، ولا إرادةٌ. ومنهم من يغلو فى إكبار الفرد، فيضيف إليه كلَّ شىء، ويقصر عليه كلَّ العناية، ويفنى الجماعة فيه كما يفنيه السابقون فى الجماعة. أولئك يمحون الفرد محوًا، وهؤلاء يمحون الجماعة محوًا. أولئك وهؤلاء مخطئون فيما أعتقد. فلست أجهل أن الفرد قوةٌ تختلف عظَمًا وضآلةً، ولكنها قوة على كل حال، قوةٌ لها أثرها فى تكوين القوة الاجتماعية، بل لها أثرها العظيم فى تكوين هذه القوة. وإذن فليس من البحث العلمى القيم فى شىء أن تعتبر هذا الفرد كمًّا مهملا كما يقولون. ولست أجهل أن الفرد لم ينشئ نفسه، وليس من سبيل إلى تصوره مستقلا، وإنما هو فى وجوده المادى والمعنوى أثرٌ اجتماعى وظاهرةٌ من ظواهر الاجتماع، لا يوجد إلا إذا التقى الجنسان. فإذا وجدَ فالجماعة كلها

متعاونة متظاهرة على تنشئة وتربية جسمه وعقله وشعوره وعواطفه. وهل التربية المادية والمعنوية إلا قالبٌ يصاغ فيه الفرد على صورة الجماعة التى ينشأ فيها ؟ يتعلم الفرد بهذه التربية اللغة التى يتكلمها وليس هو الذى يُحْدِث هذه اللغة، وليس من الممكن أن تعرف الفرد الذى أحدث لغة من اللغات، بل ليس من الممكن أن توجد اللغة إلا إذا كانت هناك جماعة تحدثها لأنها محتاجةٌ إليها . ثم يتعلم الفرد الدين الذى ينظم حياته الروحية، وليس هو الذى أحدث هذا الدين، بل ما من سبيل إلى وجود الدين إذا لم تكن هناك جماعةٌ تحتاج إليه. وقُلْ مثل هذا فى الأخلاق، وقُلْ مثله فى النظم الاجتماعية والسياسية، وقُلْ مثله فى جميع الأوضاع والآداب.

الفرد إذن ظاهرةٌ اجتماعية، وإذن فليس من البحث القيّم العلمى فى شىء أن تجعل الفرد كلَّ شىء وتمحو الجماعة التى أنشأته وكونته محوًا . إنما السبيل أن تُقَدِّر الجماعة، وأن تُقَدِّر الفرد، وأن تجتهد ما استطعت فى تحديد الصلة بينهما ، وفى تعيين ما لكليهما من أثر فى الآداب والآراء الفلسفية والنظم الاجتماعية والسياسية المختلفة. وإذا كان هذه السبيل المعقولة فلا ينبغى أن تنتظر من هذه الفصول تراجم لقادة الفكر كما تقرأ فى كتاب فلوترخس تراجم عظماء الرجال من اليونان والرومان، ولا ينبغى أن تنتظر من هذه الفصول مباحث اجتماعية أو جغرافية تدرس منها البيئات والبلدان درسًا مفصلا بحجة أنها هى المؤثر الأول فى وجود الآراء والأفكار التى خضعت لها الأجيال الإنسانية. إنما هذه الفصول مزاج من البحث الفردى والاجتماعى سأجتهد ما استطعت فى أن أبين فيها شخصية الفلاسفة والمفكرين الذين سأعرض لهم، ولكن على أن تكون هذه الشخصية متصلة بالبيئة التى نشأت فيها، متأثرة بها، ومؤثرة فيها أيضًا .

وبأى هؤلاء المفكرين والفلاسفة تريد أن أبدأ هذه الفصول؟ هم كثيرون، أكثر من عشرة، بل هم أكثر من مائة، بل أحسب أن العد لا يكاد يحصيهم، بل أزعم أنَّا نجهل منهم أفرادًا كثيرين. فكم من مفكر، وكم من فيلسوف كان له الأثر الأعظم فى ترقية بيئته وتهيئتها للتطور، ولكن الزمان محا شخصيته محوًا، وأخفاها عن الأجيال إخفاءً، فلم يعرف الناس من أمره قليلا ولا كثيرًا، وإنما استمتعوا

بآثاره، وانتفعوا بآرائه وهم يجهلونه، ثم قد يخطر لهم أحياناً أن يبحثوا عنه ويتلمسوا شخصيته، فإذا لم يجدوا إليها سبيلا اخترعوها اختراعًا وابتكروها ابتكارًا، وخلقوها من عند أنفسهم.

ولقد أريد أن أحدثك اليوم عن شخص من هؤلاء الأشخاص، أو عن طائفة من هؤلاء الأشخاص كان لهم أعظم أثر فى تكوين أمة بأسرها، وفى تصوير النظم السياسية والاجتماعية والدينية التى خضعت لها هذه الأمة عصورًا طوالا، وفى تهيئة هذه الأمة للرقى والتطور، اللذين جعلاها مصدر الحياة العقلية التى لا تزال الإنسانية متأثرة بها إلى اليوم وإلى غد، وإلى آخر الدهر. أريد بهؤلاء الأشخاص أولئك الشعراء الذين أنشأوا "الإلياذة" و"الأودسا"، وغيرهما من الأناشيد القصصية اليونانية التى لم يبق لنا منها إلا طرفٌ قليل، والتى كانت قوام الحياة اليونانية عصورًا طوالا حتى خلفتها الفلسفة. ولعلك تدهش حين ترانى أحدثك عن منشئ "الإلياذة" و"الأودسا". لعلك كنت تُقَدِّر أنى سأحدثك عن فيلسوف من هؤلاء الفلاسفة الذين خلد التاريخ القديم والحديث أسماءهم وآراءهم: عن سقراط أو أفلاطون أو ديكارت أو جان جاك روسو أو كَنْت أو أوجست كُمْت أو سبنسر. سأحدثك عن هؤلاء، ولكن بعد أن أحدثك عن هوميروس وخلفاء هوميروس.

وفكِّرْ معى قليلا فى تاريخ اليونان الذى ترجع إليه الحضارة الإنسانية الحديثة والقديمة، وفكر معى قليلا فى تاريخ العرب أيضاً الذى ترجع إليه الحضارة الإسلامية من بعض الوجوه. وعلامَ كانت تقوم الحياة اليونانية فى بداوة اليونان وأول عهدها بالحضارة؟ علامَ كانت تقوم الحياة العربية فى بداوة العرب وأول عهدهم بالإسلام؟ على الشعر. ونستطيع أن نقول: على الشعر وحده، فالعرب واليونان يتشابهون من هذه الجهة تشابهًا كاملا. تستطيع أن تبحث عن فلاسفتهم وحكمائهم وقادتهم وساستهم ومدبرى أمورهم الاجتماعية أيام البداوة فلا تجد إلا الشعراء. ثم تستطيع أن تبحث عن فلسفتهم ودينهم ونُظُمهم المختلفة وحياة عقولهم وعواطفهم فلا تجدها إلا فى الشعر.

الشعر إذن هو أول مظهر من مظاهر الحياة الاجتماعية القوية لهاتين الأمتين. وتستطيع أن تقول فى غير حرج: إن الشعر هو أول مظهر من مظاهر الحياة الاجتماعية القومية لكل الأمم المتحضرة التى

عرفها التاريخ. وإذن فالشعراء هم قادة الفكر فى هذه الأمم: تأثروا بحياتها البدوية فنشأوا ملائمين لها، وتميزت شخصياتهم فأثروا فيمن حولهم ثم فى الأجيال التى خلَفتهم.

وهل كانت توجد الحضارة اليونانية التى أنشأت سقراط أو أرسطاطاليس، والتى أنشأت إسكولوس وسوفكليس، والتى أنشأت فدياس وبيركليس لو لم توجد البداوة اليونانية التى سيطر عليها شعر هوميروس وخلفائه؟ وهل كانت توجد الحضارة الإسلامية، التى ظهر فيها من ظهر من الخلفاء والعلماء وأفذاذ الرجال، لو لم توجد البداوة العربية، التى سيطر عليها امرؤ القيس والنابغة والأعشى وزهير وغيرهم من هؤلاء الشعراء الذين نبخسهم أقدارهم ولا نعرف لهم حقهم؟ غير أن هناك فرقًا عظيمًا بين بداوة العرب وبداوة اليونان: بداوة العرب أثرت فى العرب وفى الحضارة الإسلامية، ولم تجاوز الحضارة الإسلامية إلا قليلا. وإذن فشعراء الجاهلية العربية عرب لا أكثر ولا أقل. أما بداوة اليونان فقد أثرت فى اليونان، وأثرت فى الرومان، وأثرت فى العرب، وأثرت فى الإنسانية القديمة والمتوسطة، وهى تؤثر الآن فى الإنسانية الحديثة، وستؤثر فيها إلى ما شاء الله. وإذن فشعراء البداوة اليونانية يونان، ولكنهم مِلْكٌ للإنسانية كلها.

ومن هؤلاء الشعراء من نسيتهم الإنسانية نسيانًا تامًّا، وعاشت بآثارهم عصورًا طوالا، ثم تنبهت لجمال هذه الآثار فأخذت تبحث عن أصحابها، وما تزال تبحث عنهم إلى الآن دون أن تجدهم، وأكبر الظن أنها لن تجدهم أبدًا. وإذن فقد خلقتهم خلقًا، وابتكرتهم ابتكارًا. وبين أيدينا منهم صورٌ مختلفة تختلف باختلاف الأجيال التى أنشأتها. بين أيدينا الصورة اليونانية التى اخترعها اليونان فى القرن السابع قبل المسيح، وفى القرون التى وليته، والتى تمثل لنا هوميروس بطلا من الأبطال نشأ من الزواج بين نهر من أنهار آسيا الصغرى وامرأة من عامة النساء، وتقص علينا من أخباره أقاصيص نعجب بها، ولكننا لا نستطيع أن نؤمن بها. ثم بين أيدينا صورة أخرى ظهرت فى أوربا فى القرن الثامن عشر، وصور أخرى ظهرت فى أوربا فى القرن التاسع عشر تمثل هوميروس رجلا من الرجال، وتجتهد فى أن تنشئ له سيرة تشبه سير الناس. ثم بين أيدينا صورة أخرى ظهرت فى أوربا أوائل القرن الماضى

تنكر شخص هوميروس، وتجحده جحودًا تامًّا، وتزعم أن هوميروس هو الأمة اليونانية البدوية كلها، وأن "الإلياذة" و"الأودسا" أثران من آثار الأمة اليونانية كلها . ثم بين أيدينا هذه الصورة التى وقف عندها البحث الحديث إلى حين، إلى يوم يظهر باحث جديد يظهر لنا صورةً أخرى. وهذه الصورة التى انتهى إليها البحث الآن تنكر شخص هوميروس كما روته الأساطير، وتزعم أن هناك أسرة كانت تسمى أسرة الهومريين توارثت الشعر القصصى فيما بينها، وأذاعته فى البلاد اليونانية. ولست تريد، فيما أظن، أن أوغل بك فى هذه المباحث المختلفة المعقدة حول شخص هوميروس أو أشخاص الشعراء القصصيين الذين أنشأوا "الإلياذة" و"الأودسا" وغيرهما من الشعر القصصى اليونانى، فذلك شىء لا غناء فيه الآن. وإنما الذى أستطيع أن تأخذنى به هو أن أبين لك كيف كان هؤلاء الشعراء الذين نسيهم التاريخ قادة الفكر أثناء البداوة اليونانية، وأثناء عصر طويل من الحضارة اليونانية، وكيف لا يزال هؤلاء الشعراء يؤثرون فى الحياة الإنسانية إلى الآن.

تصور جماعة من الناس لا يقرأون ولا يكتبون ولا يختلفون إلى مدرسة، ويستمعون إلى فيلسوف، ولا يطمحون فى حياتهم إلى أكثر من الأكل والشرب والأمن والدعة، هذه الجماعة التى تعيش هذه العيشة الخشنة تجدها فى البلاد اليونانية قديمًا، وفى البلاد العربية قبل الإسلام، وفى بلاد أخرى لم تبلغها الحضارة اليوم، تصور هذه الجماعة وقد أقبل عليها فى يوم من الأيام رجل فى يده أداة موسيقية تشبه الربابة فأخذ يلحن على أداته الموسيقية، واجتمع الناس حوله يستمعون إليه، وما هى إلا أن أضاف إلى ألحانه غناءً أخذ ينشده، فغنى الناس به وشجعوه، واندفع هو فى غنائه، وإذا هو يقص عليهم، فى لغة عذبة ساذجة رائعة، أخبار طائفة من الأبطال يمثلون الثروة التى يطمحون إليها، والقوة التى يعتزون بها، والشجاعة والبأس وما إلى ذلك من الأخلاق والخلال التى يُكْبِرُها البدو، ويحرصون عليها لأنها قوام حياتهم. واندفع الشاعر فى قصصه يغنيه ويلحنه، وأغرق الناس فى الاستماع إليه والإعجاب به، وإذا هم معلقون بشفتيه، وإذا هو يخلب ألبابهم ويستهوى عقولهم، حتى إذا فرغ من قصصه وغنائه التفوا حوله يهنئونه ويكرمونه، واستبقوا إليه يضيفونه ويمنحونه المنح، حتى إذا قضى بينهم

أيامًا ينشدهم ويجيزونه تركهم وقد حفظوا عنه كثيرًا، وقد أحيا عواطفهم وغذّى عقولهم، تركهم وانتقل إلى جماعة أخرى وقد شجعه ما لقى من الجماعة الأولى، فكان أمره مع الجماعة الثانية كأمره مع الجماعة الأولى، تصور هذه الجماعات وهؤلاء الشعراء المغنين توجد لنفسك صورة مقاربة للحياة اليونانية، وتأثير الشعر فيها أيام البداوة. تصور الشعراء العاميين الذين يقصون على الناس فى قرى مصر أخبار الهلالية والزناتية يلحنونها على الربابة، ولكن لا تتصور الناس الذين يستمعون لهؤلاء الشعراء متحضرين تحضر المصريين، يلتمسون آدابهم وأخلاقهم ونظمهم المختلفة فى الدين والعلم والفلسفة والسياسة، وإنما تصورهم قومًا ليس لهم دين منظم ولا أدب مدون ولا فلسفة ولا سياسة، وإنما الشعراء يحملون إليهم من هذا كل شىء، تصور هذا تتمثلْ تأثير "الإلياذة" و"الأودسا" فى الحياة اليونانية الأولى.

ثم أضف إلى هذا كله شيئًا آخر، وهو أن هذه الأناشيد التى كان يتغنى بها الشعراء على هذا النحو الذى قدمته لم تكن كأخبار الهلالية والزنانية، وإنما كانت تمتاز بشىء من الجمال والروعة ليس إلى وصفهما من سبيل، فلم يقف تأثيرها عند هذه الجماعات البادية، وإنما تحضرت هذه الجماعات والتمست آدابها وفلسفتها ونظمها فى مصادر أخرى غير هذه الأناشيد، ولكنها مع ذلك لم تستطع أن تنسى هذه الأناشيد أو تسلوها، وإنها أخذت تستظهرها وترويها وتحرص عليها الحرص كله، وبالغت فى ذلك حتى عُنِيَتْ حكوماتها المنظمة بتدوينها على نحو ما عنيت حكومة الخلفاء الراشدين بتدوين القرآن الكريم.

ثم لم يقف الأمر عند هذا الحد، وإنما ظهر فى هذه الأمة اليونانية شعراء عدلوا عن القصص إلى الغناء، أو قل عدلوا عن هذا الشعر الذى يقص سير الأبطال إلى شعر آخر يتغنى العواطف الإنسانية المختلفة من حزن وابتهاج، فلم يستطع هؤلاء الشعراء أن يستغنوا عن الشعر القصصى القديم، وإنما التمسوا فيه موضوعاتهم. ولم يقف الأمر عند هذا الحد، وإنما ظهر فى هذه الأمة شعراء آخرون عدلوا عن القصص والغناء إلى التمثيل فى الملاعب، فلم يبتكروا قصصهم ابتكارًا، وإنما التمسوا أكثرها فى

الشعر القصصى القديم. ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل ظهر فى هذه الأمة اليونانية فلاسفةٌ ومفكرون عدلوا عن القديم كله، وجددوا كل شىء، ولكنهم لم يستطيعوا أن يستغنوا عن الشعر القصصى القديم لأنه كان مستودع المثل العليا فى الأخلاق والحياة الإنسانية الساذجة البريئة من الفساد، فرجعوا إليه فى فلسفتهم وأخلاقهم. ثم دالت الدول وتغير الزمان، وكان العصر الحديث، وأراد الشعراء المحدثون أن ينشئوا القصص التمثيلية والقصائد الغنائية، فالتمسوا نماذجها عند شعراء اليونان، فإذا هم ينشئون قصصهم وقصائدهم على نحو ما كان يفعل اليونان، متأثرين بـ"الإلياذة" و"الأودسا"، ثم بدا لهم أن يمثلوا القصص اليونانية نفسها، فترجموها إلى لغاتهم، وأخذوا يمثلونها حينًا فى اللغات الحديثة، وحينًا فى اللغة اليونانية القديمة نفسها. وبيت مليير الآن معنى بتمثيل قصة من قصص سوفلكليس هى "أوديب فى كولونا"، اشتغل المترجم بنقلها إلى الفرنسية عشرين سنة. ومن قبل ذلك اشتغل عميد بيت مليير بنقل قصة "الفرس" لإسكيلوس وتمثيلها. ومن قبل ذلك اشتهر الممثل الفرنسى النابغة سولى بتمثيل "أوديب ملكًا". وفوق هذا كله لا توجد مدرسة تحترم نفسها فى أوربا لا يدرس فيها الشباب الأوربى "الإلياذة" و"الأودسا" فى نصوصها اليونانية، أو مترجمة إلى اللغات الحديثة.

أكنت مصيبًا إذن حين زعمت أن شعراء "الإلياذة" و"الأودسا" يعدون بحق من قادة الفكر الإنساني؟ ولكنك ستسألني: ما "الإلياذة"؟ وما "الأودسا"؟ ولست أجيبك عن هذا السؤال، وإنما أريد أن تجيب نفسك عنه. أريد أن تقرأ "الإلياذة" و"الأودسا" لتعرف ما هما. وكل ما أطمح إليه فى هذه الفصول هو أن أُشَوِّقك إلى أن تقرأ شيئًا قليلا أو كثيرًا من آثار المفكرين الذين أتخذهم موضوعًا لهذه الأحاديث".

تحليلى لما كتبه طه حسين عن هوميروس

ونبدأ بما كتبه د. طه عن الفرد والجماعة: أيهما صاحب الدور الحاسم فى الإنجازات الحضارية التى تحققها أمة ما؟ يقول: "ليس من الحق فى شىء أن تنسى الجماعة التى هى المؤثر الأول فى ظهور الآداب والآراء الفلسفية، وتقصر عنايتك على الفرد الذى كان مظهرًا لهذه الآداب أو لهذه الآراء. وأحب أن نتفق قبل كل شىء. فالناس يذهبون فى مثل هذا الموضوع مذهبين متباينين أشد التباين أريد أنا، كما أراد غيرى من المؤرخين المحدثين، أن أتوسط بينهما وأن آخذ من كل منهما خلاصته. فمن الناس من يغلو فى إكبار الجماعة والبيئة وإضافة كلِّ شىء إليها واستنباط كل شىء منها حتى ينسى الفردَ نسيانًا تامًّا، فإن تذكَّره فإنما يذكره على أنه أداةٌ من الأدوات ومظهرٌ من المظاهر ليس له قوةٌ ولا عملٌ ولا إرادةٌ. ومنهم من يغلو فى إكبار الفرد، فيضيف إليه كلَّ شىء، ويقصر عليه كلَّ العناية، ويُفْنِى الجماعة فيه كما يفنيه السابقون فى الجماعة: أولئك يمحون الفرد محوًا، وهؤلاء يمحون الجماعة محوًا. أولئك وهؤلاء مخطئون فيما أعتقد. فلست أجهل أن الفرد قوةٌ تختلف عِظَمًا وضآلةً، ولكنها قوةٌ على كل حال، قوةٌ لها أثرها فى تكوين القوة الاجتماعية، بل لها أثرها العظيم فى تكوين هذه القوة. وإذن فليس من البحث العلمى القيم فى شىء أن تعتبر هذا الفرد كمًّا مهملا كما يقولون.

ولست أجهل أن الفرد لم ينشئ نفسه، وليس من سبيل إلى تصوره مستقلا، وإنما هو فى وجوده المادى والمعنوى أثرٌ اجتماعى وظاهرةٌ من ظواهر الاجتماع لا يوجد إلا إذا التقى الجنسان. فإذا وُجِدَ فالجماعة كلها متعاونة متظاهرة على تنشئة وتربية جسمه وعقله وشعوره وعواطفه. وهل التربية المادية والمعنوية إلا قالبٌ يُصَاغ فيه الفرد على صورة الجماعة التى ينشأ فيها؟ يتعلم الفرد بهذه التربية اللغة التى يتكلمها، وليس هو الذى يُحْدِث هذه اللغة، وليس من الممكن أن تعرف الفرد الذى أحدث لغة من اللغات، بل ليس من الممكن أن توجد اللغة إلا إذا كانت هناك جماعة تُحْدِثها لأنها محتاجةٌ إليها. ثم يتعلم الفرد الدين الذى ينظم حياته الروحية، وليس هو الذى أحدث هذا الدين، بل ما من سبيل إلى وجود الدين إذا لم تكن هناك جماعةٌ تحتاج إليه. وقُلْ مثل هذا فى الأخلاق، وقُلْ مثله فى النظم

الاجتماعية والسياسية، وقُلْ مثله فى جميع الأوضاع والآداب. الفرد إذن ظاهرةٌ اجتماعية، وإذن فليس من البحث القيّم العلمى فى شىء أن تجعل الفرد كلَّ شىء وتمحو الجماعة التى أنشأته وكونته محوًا. إنما السبيل أن تُقدِّر الجماعة وأن تُقدِّر الفرد وأن تجتهد ما استطعت فى تحديد الصلة بينهما وفى تعيين ما لكليهما من أثر فى الآداب والآراء الفلسفية والنظم الاجتماعية والسياسية المختلفة".

وهذه السبيل التى انتهجها طه حسين فى ذلك الأمر أحجى أن تكون هى أهدى السبل الثلاث. وأحسب أن الحديث الشريف التالى يعضد هذا النهج. عن السائب بن يزيد "أنَّ رسولَ الله صلَّى اللَّهُ عليه وسلَّمَ قسَّمَ الفَىء الَّذى أفاءَ اللهُ بِحُنَيْنٍ من غنائمِ هَوَازِنَ ثمَّ قالَ: يا معشرَ الأنصار، ألم يمنَّ اللهُ عليكم بالإيمانِ ويخصّكم بالكرامة وسمّاكم بأحسنِ الأسماء: أنصار الله وأنصار رسوله؟ ولولا الهجرةُ لَكنتُ امرءًا منَ الأنصارِ، ولَو سلَك النَّاسُ واديًا وسلَكتُم واديًا لسلَكتُ واديَكم. أوَلا ترضَوْنَ أن يذهبَ النَّاسُ بهذه الغنائم: الشَّاة والنّعمِ والبعيرِ، وتذهبونَ برسولِ الله صلَّى اللَّهُ عليه وسلَّمَ؟ فلمَّا سمعت الأنصارُ قولَ رسول الله صلَّى اللَّهُ عليه وسلَّمَ قالوا: رَضينا. قالَ: أجيبونى فيما قلتُ. قالت الأنصارُ: يا رسولَ الله، وجدتَنا فى ظلمة، فأخرجنا اللهُ بك إلى النُّور، ووجدتَنا علَى شفا حفرةٍ منَ النَّارِ، فأنقذنا اللهُ بِك، ووجدتَنا ضُلالا، فهدانا اللهُ بك. فرضينا بالله ربًّا وبالإسلام دينًا وبمحمَّد نبيًّا، فاصنع يا رسولَ الله ما شئتَ فى أوسعِ الحلِّ. فقالَ النَّبى صلَّى اللَّهُ عليه وسلَّمَ: أما والله لو أجبتُمونى بغيرِ هذا القولِ لقلتُ: صدقتُم. لو قلتم:ألم تأتنا طريدًا فآويناك، ومُكذَّبًا فصدَّقناكَ، ومخذولا فنصرناكَ وقبلنا ما ردَّ النَّاسُ عليكَ؟ لو قلتُم هذا لصدقتُم. فقالت الأنصارُ: بل للَّه المنُّ والفضلُ علينا وعلى غيرنا. ثمَّ بَكَوْا فَكثرَ بُكاؤُهم، وبَكى النَّبى صلَّى اللَّهُ عليه وسلَّمَ معَهم".

فالنبى يذكّرهم بما صنعه لهم ونقلهم به نقلة فكرية وعقيدية وأخلاقية عظيمة ما كان لهم أن ينتقلوها ويرتقوا بها لو لم يأتهم رسول الله صلى الله عليه وسلم مهاجرا من مكة إلى مدينتهم ويؤمنوا بدينه ويصيروا مسلمين بعدما كانوا كافرين، ومستنيرين بعدما كانوا يحيَوْن فى ظلمة دامسة. وهذا هو دور الفرد. أى أنه لولا النبى ما كان لهم أن يحرزوا شيئًا من ذلك كله. لكن سرعان ما استدار النبى

صلى الله عليه وسلم وأتاهم من الناحية الأخرى موضحا لهم أنهم لو ردوا عليه بأنهم بدورهم قد آمنوا به ودخلوا فى دينه ووقفوا إلى جانبه وحَمَوْه من أعدائه لكانوا صادقين. أى أن النبى، بعدما بين دور الفرد القائد فى الإنجازات التى تنجزها الأمة، عاد فألقى الضوء على الدور الذى تنهض به الجماعة مع الفرد القائد. فالفرد والجماعة هما كشقَّىِ المقص لا يمكن أن يتم قَصٌّ بدونهما جميعا. هذا، ومحمد ليس شخصا عاديا بل نبيا ورسولا اختاره الله على عينه. لكن اختيار الله له على عينه لا يلغى الدور العظيم الذى تقوم به الجماعة معه.

وإذا كان الله سبحانه يقول للمسلمين: "من ذا الذى يُقْرِض الله قرضًا حَسَنًا فيضاعفَه له أضعافا كثيرة؟"، ويخاطبهم قائلا عن المشركين المخادعين الغدارين الخائسين فى عهودهم مع الرسول وأتباعه: "قاتِلوهم يعذِّبْهم الله بأيديكم ويُخْزِهم وينصرْكم عليهم ويَشْفِ صدورَ قوم مؤمنين * ويُذْهِبْ غيظ قلوبهم. . ."، ويقول لهم أيضا: "إن تنصروا اللهَ ينصرْكم ويُثَبِّتْ أقدامَكم" بما يدل على أهمية دور الجماعة فما بالنا برسول الله صلى الله عليه وسلم؟ إنه عليه السلام لم يقل للأنصار ما قال مجاملة لهم بل قاله على سبيل الواقع والحقيقة لأن الكون مرتب على هذا الوضع منذ الأزل: للفرد دوره، وللجماعة دورها، وبدون هذين الدورين جميعا ما تحقق إنجاز حتى لو كان الفرد هو سيد الأولين والآخرين وخاتم النبيين والمرسلين.

ويقول طه حسين: "فكِّرْ معى قليلا فى تاريخ اليونان الذى ترجع إليه الحضارة الإنسانية الحديثة والقديمة، وفكر معى قليلا فى تاريخ العرب أيضًا الذى ترجع إليه الحضارة الإسلامية من بعض الوجوه، وعلامَ كانت تقوم الحياة اليونانية فى بداوة اليونان وأول عهدها بالحضارة، وعلامَ كانت تقوم الحياة العربية فى بداوة العرب، وأول عهدهم بالإسلام. على الشعر. ونستطيع أن نقول: على الشعر وحده، فالعرب واليونان يتشابهون من هذه الجهة تشابهًا كاملا. تستطيع أن تبحث عن فلاسفتهم وحكمائهم وقادتهم وساستهم ومدبرى أمورهم الاجتماعية أيام البداوة فلا تجد إلا الشعراء. ثم تستطيع أن تبحث عن فلسفتهم ودينهم ونُظُمِهم المختلفة وحياة عقولهم وعواطفهم فلا تجدها إلا فى الشعر. الشعر إذن هو

أول مظهر من مظاهر الحياة الاجتماعية القوية لهاتين الأمتين. وتستطيع أن تقول فى غير حرج: إن الشعر هو أول مظهر من مظاهر الحياة الاجتماعية القومية لكل الأمم المتحضرة التى عرفها التاريخ. وإذن فالشعراء هم قادة الفكر فى هذه الأمم. تأثروا بحياتها البدوية فنشأوا ملائمين لها، وتميزت شخصياتهم فأثَّروا فيمن حولهم، ثم فى الأجيال التى خَلَفَتْهم".

فأما أنه لم يكن فى حياة العرب قبل الإسلام غير الشعر فلا أوافق الدكتور طه حسين على ذلك، إذ كانت هناك الخطب، وكانت هناك الأمثال، وكانت هناك أسجاع الكهان، وكانت هناك القصص. لقد وصلتنا عن عرب الجاهلية خطب كثيرة فى كل المجالات والموضوعات من خطب سياسية وخطب اجتماعية وخطب حربية وخطب وعظية. ويجد القارئ الكثير منها فى كتب التاريخ والسيرة والأدب والنقد والبلاغة. بل إن هناك كتبا خاصة بذلك الفن لا تشتمل على شىء سوى الخطب. وبالمثل وصلتنا كتب متعددة فى الأمثال مشفوعة بظروف ظهورها. كما وصلنا عنهم كثير من أسجاع الكهان مرفقة بقصص تحكى السياق الذى قيلت فيه.

صحيح أنه لم تصلنا عن الجاهلية مباشرةً قصَص، لكنها كانت موجودة تُحْكَى شفاها، وتُتَنَاقَل بالفم فى المجالس وفى ليالى السهر والسَّمَر، وإلا فمن أين أتت تلك الحكايات والأقاصيص والروايات التى تعج بها كتب التاريخ والأدب والنقد وتنتمى إلى العصر الجاهلى؟ لقد كانت تلك الروايات والأقاصيص والحكايات هناك طوال الوقت، لكنها لم تكن مسجلة كتابة، فظن بعضنا أنها لم تكن موجودة، متصورين أنه ما دامت تلك النصوص لم تصل إلينا عن العصر الجاهلى مباشرة فمعنى ذلك أنه لم يكن لها وجود. وذلك كمن ينكر أن يكون الجاهليون قد عرفوا الأكل أو الاستحمام أو التخلص من الفضلات لعدم وجود مطاعم أو فنادق أو حمامات ومراحيض عندهم مثلا. لقد ظلت تلك الحكايات والأقاصيص والروايات تُقَصّ شفويا فى ليالى السهر والسمر وفى كل مناسبة تقتضى الاستماع إلى تلك النصوص الجميلة الشائقة والاستمتاع بها إلى أن تحول العرب من أمة تعتمد على الشفاه والآذان فى تناقل الأدب إلى أمة تعتمد الكتابة باليد والقراءة بالعين، فدونوها. فمثلا كان المسلمون وغير المسلمين يتناقلون

سيرة النبى عليه السلام شفويا طوال عدة عقود إلى أن بدأ التأليف الكتابى، فانتقلت سيرة النبى من الأفواه إلى الكتب، وإلا فهل تنزلت سيرة النبى على الناس من السماء فجأة بعد أن مضى على بعثة النبى كل تلك العقود، وبعد أن لم يكن أحد يعرفها أو يهتم بها .

ثم إن القَصَص يجرى فى عروق البشر جميعا، وما من أمة أو جماعة من الناس إلا ويعرفون القَصَص ويبدعونه: كل بطريقته وبأسلوبه وبمستواه الثقافى والأدبى. لكن فى كل الأحوال لا بد أن يكون هناك قصص، لا تشذ جماعة من البشر عن ذلك أبدا . ولقد كان القرآن يقص على المسلمين ويقص عليهم النبى فى أحاديثه القصصَ، بل كان الصحابة يطلبون من النبى أحيانا أن يقص عليهم القرآنُ القصصَ، فكانت السماء تستجيب لهم وتُنَزِّل فى الوحى ما يحتاجونه من قصص، لكنه كان قصصا هادفا: يمتع، لكن يربى ويوجه أيضا ولا يضيع الوقت عبثا .

ويقول طه حسين بل يؤكد أن الشعر أسبق من النثر فى الظهور، وقد كرره فى مواضع مختلفة من كتاباته، وهو ما أختلف فيه معه، إذ الشعر أعقد وأكثر تركيبا من النثر ويرسف فى القيود الموسيقية واللغوية، ولا يعقل أن يسبق المعقدُ والأشدُّ تركيبا البسيطَ وقليلَ التركيب وما لا يحجل فى القيود، مثلما ليس من المعقول أن نقول إن السير على الحبل فى الهواء أسبق من السير على الارض، أو إن العزف المنظم على الآلات الموسيقية أسبق من الخبط والنقر على الأطباق والحلل والموائد والنفخ العشوائى فى أعواد القصب، أو إن تركيب الطفل الرضيع للجُمَل والفقرات أسبق من حفظه الكلمات الفردانية، أو إن لعب كرة القدم على النحو البدائى المتوحش الذى كانت تمارسه القرى الإنجليزية قديما: قرية كامله ضد قرية أخرى كاملة على الطرق العامة بحيث يركل كل واحد من اللاعبين الكرة فى الاتجاه المضاد لا يبالى كيف يضربها ولا أين تذهب، فكانت القدم أو الكرة تصيب أماكن حساسة خطيرة فى جسم الخصم فتقتله دون أن تكون له دية، وبدون صفافير أو رايات أو حكام أو مراقبين أو ملاعب أو مدرجات أو مسابقات أو مكافآت أو عقوبات أو قواعد أو لوائح أو إدارة تشرف على هذا كله، نعم ليس من المعقول القول بأن لعب الكرة على هذا النحو قد تأخر عن لعبها على النحو الذى انتهى إليه الأمر الآن

بهذا النظام الصارم والقواعد الحاسمة واللوائح المنضبطة كالساعة. الحق أن القول بذلك مخالف لمنطق الحياة وجاهل بلغة تطورها .

ويخرج د . طه من ذلك إلى ما يلى: "هل كانت توجد الحضارة اليونانية التى أنشأت سقراط وأرسطاطاليس، والتى أنشأت إسكولوس وسوفكليس، والتى أنشأت فدياس وبيركليس لو لم توجد البداوة اليونانية التى سيطر عليها شعر هوميروس وخلفائه؟ وهل كانت توجد الحضارة الإسلامية، التى ظهر فيها من ظهر من الخلفاء والعلماء وأفذاذ الرجال، لو لم توجد البداوة العربية، التى سيطر عليها امرؤ القيس والنابغة والأعشى وزهير وغيرهم من هؤلاء الشعراء الذين نبخسهم أقدارهم ولا نعرف لهم حقهم؟ غير أن هناك فرقًا عظيمًا بين بداوة العرب وبداوة اليونان: بداوة العرب أثرت فى العرب وفى الحضارة الإسلامية، ولم تجاوز الحضارة الإسلامية إلا قليلا. وإذن فشعراء الجاهلية العربية عرب لا أكثر ولا أقل. أما بداوة اليونان فقد أثرت فى اليونان، وأثرت فى الرومان، وأثرت فى العرب، وأثرت فى الإنسانية القديمة والمتوسطة، وهى تؤثر الآن فى الإنسانية الحديثة، وستؤثر فيها إلى ما شاء الله. وإذن فشعراء البداوة اليونانية يونان، ولكنهم مِلْكٌ للإنسانية كلها" .

وبادئ بدء نستغرب كيف يتحدث د . طه عن هوميروس كأنه شخص حقيقى لا خلاف حوله مع أنه سوف يذكر لنا بعد قليل أن هناك ارتيابا شديدا بين الباحثين فى حقيقة وجوده. هذه واحدة. والثانية خطيرة جد خطيرة، إذ يؤكد بيقين لا يعرف التردد ولا الشك بأى حال من الأحوال أن الأعشى والنابغة وزهيرا وعنترة وامرأ القيس هم أساس الحضارة الإسلامية، ولولا هم ما كان الخلفاء ولا العلماء ولا أفذاذ الرجال المسلمين. وهو كلام سوف ينساه بل يتناساه بعد عدة أشهر ويصيح بأعلى صوته أن الشعر الجاهلى جُلَّه إن لم يكن كُلَّه هو شعر زائف ملفق، وهو ما يصدق بطبيعة الحال على الشعراء الذين يقال إنهم أبدعوه. وهذا التحول الحاد الجامح لم يحدث إلا بعدما أصدر ديفيد صموئيل مرجليوث بحثه السخيف المتهافت الذى يدَّعى فيه أنه لم يكن هناك قط شعر جاهلى، وأن الشعر المَقُول بجاهليته إنما هو من وضع العصر العباسى، فتحول طه حسين مع الريح وانقلب على نفسه ١٨٠ درجة وكتب

بحثه عن الشعر الجاهلى الذى بذر فيه بذور الشك فى الشعر الجاهلى كله، وإن احترز قليلا فقال: "جُلَّه إن لم يكن كُلَّه" حتى لا يبدو أنه يجرى وراء مرجليوث ويحطب فى حبله. وهيهات!

ولأن هذه قضية جد هامة وخطيرة أود أن أقف إزاءها قليلا كى أوضح أبعادها ولا يبقى فى نفس القارئ الكريم شك فيما نقول. وسوف أتتبع كتابات طه حسين فى الفترة الممتدة ما بين دخوله الجامعة المصرية سنة ١٩٠٨م واتصاله من ثم بالمستشرقين اتصالا مباشرًا فى قاعات الدرس وخارجها إلى تاريخ تأليفه لكتاب "فى الشعر الجاهلى"، الذى أنكر فيه صحة الشعر الجاهلى: كله أو على الأقل جُلّه، حتى يعلم الناس جميعا أنه لم يكن يشك فى الشعر الجاهلى ولا ذرة من الشك قبل أن يشك فيه مرجليوث، الذى انطلق كالثور فى محل الخزف يحطم بأظلافه كل التحف والأنتيكات الثمينة غير دار بقيمتها الفنية والمادية لأنه ثور لا يفهم، مما يدل على أنه فى شكه فى الشعر الجاهلى ليس سوى تابع لمرجليوث وبحثه التافه السخيف، الذى مزقتُه تمزيقا لم يترك فيه مزقة تتصل بأختها فى بحث لى يُلْفيه القارئ العزيز فى كتابى: "أصول الشعر العربى لمارجليوث- ترجمة وتعليق ودراسة".

لقد تناول د. طه كتاب جرجى زيدان: "تاريخ آداب اللغة العربية" فى عدة مقالات بمجلة "الهداية" (أعداد يونيه ويوليه، وأغسطس وسبتمبر، وأكتوبر ونوفمبر ١٩١١م) وتعرَّض لبعض ما قاله زيدان حول الشعر الجاهلى، لكن لم تبدر منْ فيه كلمةٌ واحدةٌ يحيط بها طائف من الشك فى ذلك الشعر، بل إن كلامه ليدل على أنه كان يأخذ صحته قضية مسلَّمة: ففى المقال الأول مثلا لا يخرج ما قاله فى ذلك الصدد عن الاعتراض على زيدان لتقسيمه شعراء الجاهلية إلى أمراءَ وفرسانٍ وصعاليكَ وأصحابِ معلقاتٍ بدلا من تقسيمهم على أساس من أشعارهم وما تتأثر به هذه الأشعار من طبيعة الإقليم والدين والأخلاق والعادات ونحو ذلك، أو الاعتراض عليه بأن زوجة امرئ القيس لم يكن اسمها "جندب" بل "أم جندب". وفى المقال الثانى نراه يتحدث عن امرئ القيس وزهير وابن أم كلثوم وعنترة وغيرهم من أصحاب المعلقات حديث المطمئن تمام الاطمئنان إلى حقيقتهم التاريخية وتمثيل أشعارهم للبيئة التى ظهروا فيها خير تمثيل.

وفى محاضرة ألقاها فى ١٩ شهر أكتوبر من العام نفسه بعنوان "هل تستردّ اللغةُ مجدَها القديم؟" ونُشرت فى المجلة ذاتها فى عدد أكتوبر– نوفمبر من ذلك العام نراه يتعرض لشعر الجاهليين بما يدل دلالة جازمة على أنه كان خالى البال تماما من الشك فيه: فهو مثلا يتناول الحديث عن اللغة العربية فى الجاهلية مؤكدا أنها لغة فخمة الألفاظ ضخمة المعانى متينة الأساليب رصينة التراكيب كاملة القوى استطاعت أن تعبّر آدابُها الوجدانيةُ عن كل ما كان العرب يريدون التعبير عنه فى أى مجال من مجالات القول، وأن أشعارها تتفوق على الشعر المصرى فى عصره، ضاربا مثلا على هذا التفوق من شعر امرئ القيس نفسه، الذى سينفى وجوده فيما بعد فى كتابه: "فى الشعر الجاهلى"، ومستشهدا على ما يريد تقريره من أفكار وآراء بأشعار المَلِك الضِّلّيل وغيره من شعراء الجاهلية كالأعشى وكبشة أخت عمرو بن مَعْدِيكَرِب. . . وهكذا.

بل إنه قد عَرَّج فى تلك الخطبة على ابن سلام وكتابه: "طبقات الشعراء"، وهو أول كتاب يؤصّل نظرية الشك فى الشعر الجاهلى، ومع هذا لم يتطرق بكلمة واحدة، ولو همسًا، إلى الكلام عن النَّحْل فى ذلك الشعر! ليس ذلك فحسب، إذ نسمعه يقول فى الشعر الجاهلى هذه الكلمة الخطيرة الدلالة: "فى ذلكم العصر التهبت جذوة الشعر واستطار شرره فالْتَهَم كلَّ شىء واحتكم فى كل إنسان، ولم تكن كلمةٌ إلا له، ولا رأىٌ إلا عنه، ولا اعتمادٌ إلا عليه. وكان يكفى للشاعر أن يمدح الوضيع فيرفعه، أو يذم الرفيع فيضعه، أو يغرى بالحرب فتتهالك النفوس وتتفانى القُوَى، أو يدعو إلى السِّلْم فتصبح الضغائن والأحقاد نَسْيًا منسيًّا". كما تعرّض لابن سلام وكتابه المذكور فى مقاله المنشور بـ"الجريدة" فى عدد ١٧ مايو ١٩١١م بعنوان "الآداب العربية فى الجامعة"، لكن دون أن يتطرق إلى قضية الشك فى الشعر الجاهلى رغم إشارته البرقية إلى تكذيب ابن سلام لابن إسحاق فيما رواه من أخبار وأشعار عن عاد وثمود وطسم وجديس.

ومعروف أنه قد انتقد فى عام ١٩١١م كتاب مصطفى صادق الرافعى: "تاريخ آداب العرب"، الذى خصّص فيه مؤلفه صفحات طويلة لقضية النَّحْل فى الشعر الجاهلى، ومع ذلك لا تحس فيما كتبه

عن هذا الكتاب أنه كان يدور فى خَلَده أى شك فى ذلك الشعر . ومعروف كذلك أن هذا الكتاب الذى لم يعجب طه حسين آنذاك قد أعجبه بعد ذلك بخمسة عشر عاما حين أثنى عليه ومدحه فى كتابه: "فى الشعر الجاهلى" . وقد قلت، فى تفسير هذا التغير الحاد فى موقفه ذاك، إنه أراد أن يخدّر الرافعى حتى لا يتعرض بالنقد لما كتبه عن القرآن والنبى فى ذلك الكتاب، وإن هذا التقرب لم يخدع الرافعى، فشنّ عليه حملةً صاعقةً (انظر كتابى: "معركة الشعر الجاهلى بين الرافعى وطه حسين"/ القاهرة/ ١٩٨٧م/ ١٥- ١٦) . كما نجده، فى كتابه: "تجديد ذكرى أبى العلاء"، الذى نشره لأول مرة فى عام ١٩١٤م، يستشهد بقصيدة للمرقش من "المفضَّليات" استشهادَ مَنْ لا يجد فيها ولا فى الشعر الجاهلى ما يمكن أن يثير شكوكه (انظر الكتاب المذكور/ دار الكتاب اللبنانى/ بيروت/ ١٩٧٤م/ ٦٤) .

هذا قبل أن يسافر د. طه إلى فرنسا . ثم سافر وعاد، فهل نجد فى كتاباته قبل أن يؤلف بحثه "فى الشعر الجاهلى" ما يدل على أنه عَدَل عن موقفه من هذا الشعر بتأثير إقامته فى فرنسا عدة سنوات وإتقانه اللغة الفرنسية وزيادة اقترابه من المستشرقين وكتاباتهم؟ الجواب: لا . وربما أعاننا على فهم المسألة أن نعرف أن بعثة طه حسين إلى فرنسا إنما كانت لدراسة التاريخ، وأن الكتب التى ذكر فى الجزء الثالث من "الأيام" أنه قرأها هناك لا تتضمن أى شىء يتعلق بالأدب العربى ولا بالشعر الجاهلى على وجه الخصوص، وأن اسم رينان أو نولدكه أو آلفارت لم يرد بين عشرات الأسماء التى وردت فى ذلك الكتاب أو فى كتاب زوجته: "معك"، وهو الكتاب الذى روت فيه حياتها معه، وأن الدكتور طه عندما عاد إلى مصر واشتغل بالتدريس فى الجامعة إنما كان يدرّس التاريخ الأوربى القديم حتى العام الدراسى ١٩٢٥- ١٩٢٦م حيث تحوّل إلى تدريس الأدب العربى (الشعر الجاهلى بالذات)، وأن كل الكتب التى ظهرت للدكتور طه منذ عودته من فرنسا حتى ظهور كتابه: "فى الشعر الجاهلى" إنما كانت تتعلق على نحوٍ أو على آخر بالتاريخ الأوربى القديم، ومنها كتابه: "صحف مختارة من الشعر التمثيلى عند اليونان"، وفيه يشير إلى معلقة امرئ القيس إشارة المطمئن تمام الاطمئنان إلى صحتها (المكتبة التجارية/ ١٩٢٠م/ ٤٩) .

ثم كتب بعد ذلك بسنوات طائفةً من المقالات عن الشعرين العباسى والأموى. وقد تعرّض، فى عددٍ من هذه المقالات، للكلام عن الشعر الجاهلى وشعرائه، ولكن بطريقة من يؤمن بصحة هذا الشعر إيمانا تاما ولا يتخيل للحظة أنه يمكن أن يكون موضع شك، مما يقطع بأن كل ما قاله عبد الرشيد الصادق فى مقال له أواخر ثمانينات القرن الفائت بـ"الأهرام" من أن طه حسين لا بد أنه اطّلع على رينان والمستشرقين الذين شكّوا فى ذلك الشعر لا يستند إلى أساس. وبالمناسبة لم يَرِدْ لرينان ولا لغيره من المستشرقين الشاكّين فى ذلك الشعر أىّ ذكر فى هذه المقالات. وإلى القراء الكرام بعضا مما قاله عن الشعر الجاهلى فيها :

١- يقول فى مقال منشور بجريدة "السياسة" بتاريخ أول أكتوبر ١٩٢٤م عن الغزل فى صدر الإسلام: "غزل الجاهليين كان ماديا خالصا فى حين كان فى غزل الإسلاميين شىء غير المادة. ما الذى كان يُعْنَى به امرؤ القيس أو النابغة أو الأعشى إذا تغزّلوا وذَكَروا النساء؟ . . .كان الغزل عندهم ضَرْبًا من الوصف. . . وقلما تجد عندهم عناية بالعاطفة أو حرصا على تمثيلها، فإن وَجَدْتَ عندهم هذه العناية لم تلبث أن تزدرى هذه العاطفة ازدراءً لأنها كانت عاطفة مادية غليظة. . . كانت عواطفهم تصدر عن الشهوات وإيثار اللذة قبل كل شىء".

٢- وفى" "السياسة" أيضا بتاريخ ١٧ أكتوبر ١٩٢٤م، وتحت عنوان "عَوْدٌ إلى الغزلين- وضّاح اليمن"، نسمعه يقول: "أريد أن أحدثك عن هذا الشاعر الذى يلقبونه بـ"وضّاح اليمن"، والذى فُتِن به بعض أساتذة الأدب المُحْدَثين حتى خُيِّل إليهم أنه اخترع الشعر التمثيلى وأضافه إلى تراثنا القديم. . . ونَسُوا أن الحوار ليس هو التمثيل، وإنما هو أصل من أصول التمثيل، ونَسُوا أيضا أن هذا الحوار الذى يجدونه فى شعر وضّاح قد سبق إليه الشعراءُ جميعا فى جاهليتهم وإسلامهم، فحاور امرؤ القيس عشيقاته وحاور ابن أبى ربيعة أخدانه".

٣- وفى نفس الجريدة بتاريخ ١٠ ديسمبر ١٩٢٤م نجده يؤكد أن شعراء الجاهلية لم يكونوا يُعْنَوْن بالغزل إلا بوصفه "وسيلة شعرية إلى ما كانوا يذهبون فيه من مذاهبهم الشعرية المختلفة. ولا نكاد

نعرف بين الجاهليين شاعرا قَصَر حياتَه الشعرية على الغزل. بل قليلٌ جدًّا عددُ القصائد الجاهلية التى لم يتناول فيها أصحابُها إلا الغزلَ وحده".

ثم أخيرًا نراه فى الفصل الذى خصصه للشاعر الإغريقى هوميروس من كتابه: "قادة الفكر"، الذى صدر فى إبريل ١٩٢٥م، وهو نفس الشهر الذى وضع فيه مرجليوث دراسته التى يشك فيها فى الشعر الجاهلى جميعه، نراه يستطرد للمقارنة بين بداوة اليونان وأشعارها وبين بداوة عرب الجاهلية وأشعارهم، فلا نجده يشك فى أشعار الجاهلية أى مقدار من الشك، بل يؤمن بها ويؤكد أنها أساس حضارة الإسلام، ولولاها ما كان الخلفاء والعلماء والقواد المسلمون. وقد ألَحّ على هذه الفكرة إلحاحًا كبيرا، فى الوقت الذى ذكر معها شكَّ بعض الباحثين الأوربيين المحدثين فى وجود هوميروس. وهذا نص عبارته: "عَلاَمَ تقوم الحياة العربية فى بداوة العرب وأول عهدهم بالإسلام؟ على الشعر. . . هل كانت تُوجَد الحضارة الإسلامية التى ظهر فيها مَنْ ظهر مِنَ الخلفاء والعلماء وأفذاذ الرجال لو لم تُوجَد البداوة العربية التى سيطر عليها امرؤ القيس والنابغة والأعشى وغيرهم من الشعراء الذين نبخسهم أقدارهم ولا نعرف لهم حقهم؟" (قادة الفكر/ ط٩/ دار المعارف بمصر/ ١٠- ١١).

والعجيب أن د. طه حسين، فى رده بعد ذلك على من انتقدوا غُلُوّه فى الشك فى الشعر الجاهلى، قد احتجّ عليهم بأنهم يجهلون أن النحل غير مقصور على العرب، بل عرفه اليونان والرومان، وأن الدراسات الحديثة قد نسفت اطمئنان الأقدمين إلى صحة "إلياذة" هوميروس و"أوديساه" (فى الأدب الجاهلى/ دار المعارف/ ١٩٦٤/ ١١٣- ١١٦). وفاته أنه هو نفسه كان يعرف ذلك قبلا، لكنه لم ينتفع به، إذ ظل على اطمئنانه إلى الشعر الجاهلى إلى أن ظهرت دراسة مرجليوث.

ظل هذا هو موقف طه حسين، كما قلنا، حتى إبريل ١٩٢٦م على الأقل، وهو الشهر الذى كتب فيه مرجليوث مقاله الذى يشكك به فى الشعر الجاهلى، والذى نشره فى يوليه من ذلك العام، وإذا بالدكتور طه بعد هذا المقال بنحو عشرة أشهر يصدر كتابه: "فى الشعر الجاهلى" مستديرا بزاوية مقدارها مائة وثمانون درجة، إذ انطلق كالإعصار الهائج يشكّ فى ذلك الشعر لا يكاد يُبْقِى منه على

شىء. ويتساءل الباحث: ترى ما الذى جَدّ؟ والجواب: لم يَجِدّ إلا مقال مرجليوث، فكتاب رينان الذى تحدث فيه عن الشعر الجاهلى قد مَرَّ عليه عشرات الأعوام، فضلا عن أنه لم يشكّ فى ذلك الشعر، وأقل قليلا من ذلك الزمن مَرَّ على ما كتبه نولدكه وآلفارت وباسيه، وليس فيه اختلاف يُذْكَر عما قاله نقادنا القدماء. كما مرّت خَمْسُ سنواتٍ على صدور كتاب أحمد ضيف، الذى لم يكن فيه مع هذا ما يثير العقل العربى لعدم خروج آراء المستشرقين التى عرض لها عما وصلَنا من نقادنا القدماء خروجًا لافتًا حسبما سبق القول، علاوة على أن الدكتور ضيف لم يفصّل القول فى عَرْض تلك الآراء التى كان قد مضى عليها فوق ذلك زمن طويل، بل عرضها فى ثلاث فقرات ليس إلا. أما مقال مرجليوث فقد كان طازجا، وكان له دوىٌّ شديدٌ بسبب إغراقه فى التطرف، فضلا عن أن موقف طه حسين وأفكاره فى كتابه عن الشعر الجاهلى يشبهان إلى حد كبير موقف مرجليوث وأفكاره.

وحَرِىٌّ بالذِّكْر أن مرجليوث، الذى دافع عن طه حسين وحاول أن ينفى تهمة تأثره به كما سنبين بعد قليل، لم يقل إن د. طه قد انطلق من رينان أو نولدكه أو آلفارت كما زعم عبد الرشيد الصادق. بل إن الدكتور طه هو نفسه لم يقل هذا، ولا قالته زوجته بعد مرور عشرات السنين رغم أنها خاضت فى هذه القضية فى كتابها: "معك" فى أكثر من موضع، ولا قاله كذلك أى من الباحثين الذين تناولوا هذه القضية، وكثير منهم تلاميذه، ولا قاله أيضا أحد من المستشرقين الذين تناولوا هذا الجانب من كتابات الدكتور طه مما يمكن أن يجد القارئ عينة منه فى كتاب "طه حسين كما يعرفه كتّاب عصره". كما أن معظمهم يربطون بينه وبين مرجليوث حسبما بينتُ فى كتابى: "معركة الشعر الجاهلى بين الرافعى وطه حسين". إنما تحكّك هو بعد ذلك بالأخوين كروازيه ليدفع اتهامه بالسرقة من مرجليوث. والأخوان كروازيه لا علاقة لهما بالشعر الجاهلى، بل بالشك فى شعر هوميروس. وقد رأينا كيف ظل الدكتور طه على ما هو عليه من الاطمئنان التام لشعر الجاهلية وشعرائها حتى بعد قراءته ما كتبه هذان الأخوان، بل حتى بعد أن كتب هو الفصل الخاص بذلك الشاعر الإغريقى الذى كانا يشكان فى وجوده. ومرة أخرى فإن المستشرقين قد ذكروا استمداد د. طه لأفكاره من مرجليوث، ولم يشيروا إلى

رينان أو غيره، ومنهم المستشرق الألمانى بروكلمان فى كتابه عن تاريخ الأدب العربى (كارل بروكلمان/ تاريخ الأدب العربى/ دار المعارف/ ١/ ترجمة د. عبد الحليم النجار/ ٦٤) . وقد كان أحرى به، لو كان طه حسين قد تأثر بنولدكه أو آلفارت الألمانيين، أن يذكر هذا التأثر انطلاقا على الأقل من اعتزازه بألمانيته.

ومن أغرب الغرائب أن ينبرى مرجليوث مع ذلك كله للدفاع عن طه حسين ضد من رَأَوُا التماثل الشديد بين كتاب الدكتور طه: "فى الشعر الجاهلى" ومقاله هو: " The Origines of Arabic Poetry"، الذى نشره قبل ذلك الكتاب بعشرة شهور على الأقل فى يوليه ١٩٢٥م بـ" Journal of Asiatic Royal Society"، مؤكدًا فى صفاقة أن الدراستين قد ظهرتا فى نفس الوقت تقريبا، متجاهلا بهذه الطريقة أن فرق عشرة أشهر ليس بالذى يمكن أن يقال معه إن الدراستين قد صدرتا تقريبا فى ذات الوقت. لكنه أكد رغم ذلك أن الفكرة فى كتاب طه حسين مماثلة إلى حد كبير للفكرة التى أدار حولها بحثه عن "أصول الشعر الجاهلى" (انظر كلمته عن كتاب "فى الأدب الجاهلى" لطه حسين فى عدد يوليه ١٩٢٧م من "Journal of Asiatic Royal Society") . والعهد بالعلماء والكتاب وكل طوائف البشر أنهم حِراصٌ أشد الحرص على إبراز ريادتهم وسبقهم فى مجالات تخصصهم مهما كانت تفاهة ما سبقوا إليه، بل إن كثيرا منهم يلجأ إلى التوسُّل بالباطل من أجل بلوغ هذا الهدف، فما بال مرجليوث يسارع إلى التخلى عن سبقه إلى نظرية الشك فى الشعر الجاهلى بهذه البساطة وبذلك الفُجُور؟ والهدف واضح بطبيعة الحال، فإن إنقاذ طه حسين يستحق هذه التضحية وأكثر منها . إنه معهم، وهم حريصون على عدم إحراجه، فضلا عن أن صدور إنكار الشعر الجاهلى من كاتب ينتمى إلى الإسلام مصحوبًا بالتشكيك فى القرآن الكريم والنبىّ الذى أتى به أَفْعَل وأقوى ألفَ مرة من صدوره عنه وعن أمثاله من غير العرب والمسلمين. وهذا هو المراد، وكل شىء بجانبه يهون!

كذلك انبرى أيضا د. إبراهيم عبد الرحمن ليدفع عن الدكتور طه التهمة التى تلاحقه قائلا إن مرجليوث قد ذكر أن آراء طه حسين تناقض آراءه هو (انظر كلمته "إلى خصوم طه حسين ومؤيديه:

النص الكامل لمقالة مرجليوث فى براءة عميد الأدب العربى"/ الأهرام/ الجمعة ٧ فبراير ١٩٨٦م/ الصفحة الثقافية) . وهذا، بطبيعة الحال، غير صحيح، والأستاذ الدكتور نفسه قد سبق فأورد ترجمة كلام المستشرق البريطانى مرةً باعتبار أن الفكرتين متشابهتان، ومرةً باعتبار أنهما متماثلتان إلى حد كبير (انظر كتابه: "بين القديم والجديد- دراسات فى الأدب والنقد"/ مكتبة الشباب/ ١٩٨٣م/ ٤٤٠- ٤٤١) . إلا أن المسألة لا تنتهى فصولها عند هذا الحد، إذ كتب الأستاذ الدكتور أن طه حسين كان يحاضر طلابه فى موضوع انتحال الشعر الجاهلى والشك فيه عامًا بعد عام قبل أن ينشر مرجليوث دراسته فى ذات الموضوع فى ١٩٢٥م، حتى إذا ثبت له صحة ما انتهى إليه فى رواية هذا الشعر أذاعه على الناس فى شكل كتابٍ سنة ١٩٢٦م (المرجع السابق/ ٤٤٠) .

ويؤسفنى أن أقول هنا أيضا إن هذا الكلام غير صحيح البتة، لسبب بسيط جدا هو أن طه حسين لم يسبق له أن حاضر فى الجامعة لا فى هذا الموضوع ولا فى أى موضوع آخر من موضوعات الأدب العربى، إذ كان، كما سبق القول، يدرّس حتى ذلك العام مادة التاريخ اليونانى واللاتينى. بل لم يسبق له أيضا أن حاضر فى هذا الموضوع قط خارج الجامعة أو كتب فيه أى شىء: كتابا كان ذلك الشىء أو مقالا . أما الذى كان يقوم بتدريس مقرر الأدب العربى فى الجامعة قبل ذلك فهو د . أحمد ضيف حسبما جاء فى كتاب د . حمدى السكوت ود . مارسدن جونز: "أعلام الأدب المعاصر فى مصر" (ط٢/ دار الكتاب المصرى بالقاهرة، ودار الكتاب اللبنانى ببيروت/ ١٤٠٢هـ- ١٩٨٢م/ ٣٠) . مقطع الحق أن طه حسين قد سطا على بحث مرجليوث: لقد كان لا يشك فى الشعر الجاهلى، ثم بعد أن ظهر بحث مرجليوث عن ذلك الشعر أصبح فجأة من الشاكِّين فيه. كما أن شكه قد شمل تقريبا كل هذا الشعر بحيث إن الفرق بينه وبين مرجليوث فى مقدار ذلك الشك لا يكاد يُذْكَر. كذلك فإنه اعتمد فى شكه على عدد من الأدلة ارتكن إليها مرجليوث فى نفى شعر الجاهليين، وعلى رأسها الدليل اللغوى والدليل الدينى.

وأخيرا فقد اتصل د. طه بأعمال مرجليوث منذ وقت بعيد، فكتاب "الفصول والغايات"، الذى حققه هذا المستشرق لأبى العلاء المعرى، كان أحد مراجعه الأساسية فى رسالته عن الشاعر العباسى الكفيف التى تقدّم بها للجامعة المصرية سنة ١٩١٤م قبل سفره إلى فرنسا. وفوق هذا وذاك فإن المجلة التى نُشِر فيها بحث مرجليوث كانت قد وصلت إلى مصر ولفتت أنظار المصريين المهتمين بهذه المسائل كيعقوب صروف وأحمد تيمور ومصطفى صادق الرافعى ومحمود شاكر قبل صدور كتاب د. طه بشهور. ومن الطبيعى أن تصل هذه المجلة فور صدرورها إلى مصر، على الأقل لأن فريقا من المستشرقين كانوا أساتذة فى الجامعة المصرية، ولا بد أنهم كانوا مشتركين فى مثل هذه المجلة التى لا يكتبها إلا هم ولا يُعْنَى بها أحدٌ آخرُ عنايتَهم، وكان طه حسين زميلا وصديقًا حميمًا لهم يسهرون عنده مساء كل أَحَد كما حَكَتْ زوجته فى كتابها: "معك" (انظر ص ٣٣، وكذلك الفصل الذى عنوانه: "هل كان طه حسين على علم بمقالة مرجليوث فى الشعر الجاهلى؟" من كتابى "معركة الشعر الجاهلى بين الرافعى وطه حسين"/ ٦٤– ٧٧).

على أن المدافعين عن طه حسين لا يسلِّمون بسهولة، وفيهم أساتذة فضلاء لا أدرى لماذا يحاولون أن يخففوا أخطاءه مع معرفتهم التامة بما سببته من بلبلة فكرية ليس لها أساس من علم أو منطق، إذ نراهم يقولون إنه، رغم كل ما يمكن أن يوجَّه إليه من نقد، قد حرّك بكتابه ذاك العقول وهزّ جماهير القراء، وبخاصة المحافظون منهم. ومن هؤلاء د. حمدى السكوت ود. مارسدن جونز فى كتابهما: "أعلام الأدب المعاصر فى مصر" (ص٢٠). وقد طالعت نفس الفكرة فى مادة "طه حسين" من "الموسوعة العربية" المنشورة على موقع "كلمات"، إذ وُصِف كتاب "فى الشعر الجاهلى" بأنه "رغم أن الدراسات الحديثة أثبتت خطأه فى بعض الجوانب إلا أن قيمة الكتاب الفكرية تظل من حيث تشجيعه للموقف النقدى من التراث الأدبى والبلاغى واللغوى العربى والكشف عن خضوع هذا التراث كغيره لقانون التطور التاريخى".

ولعلى قرأت أيضا شيئًا مثل هذا للدكتور ناصر الدين الأسد رغم أنه قد عرض عرضًا رائعًا، فى كتابه القيم: "مصادر الشعر الجاهلى وقيمتها التاريخية"، كلَّ ما كُتِب من دراسات وأبحاث تفضح ما فى كتاب طه حسين من سرقة وضعف وتهافت وتسرع وافتئات على حق العلم والتاريخ والدين. بل إنه عند المقارنة بين الرافعى وطه حسين فى هذه المسألة لم يجد مناصا من أن يحكم للأول بأنه "لم يحمِّل نصًّا أكثر مما يحتمل، ولم يعتسف الطريق اعتسافًا إلى الاستنتاج والاستنباط ولا إلى الظن والافتراض، ولم يجعل من الخبر الواحد قاعدةً عامّةً، ولا من الحالات الفردية نظريةً شاملةً" (مصادر الشعر الجاهلى وقيمتها التاريخية/ ٣٧٩)، أما الثانى فعلى رغم الكلام الجميل الذى قاله عن أسلوبه وسحْره نجده يحكم على منهجه قائلا: "ثم استقرّ الموضوع بين يَدَىِ الدكتور طه حسين فخلق منه شيئًا جديدًا لم يعرفه القدماء، ولم يقتحم السبيلَ إليه العربُ المحدثون من قبله، ثم أنكره بعدُ كثير من المحدثين إنكارًا خصبًا يتمثل فى هذه الكتب التى ألفوها فى الرد عليه ونَقْض كتابه. وقد استقى الدكتور طه حسين أكثر مادته، حيث يستشهد ويتمثل بالأخبار والروايات، من العرب القدماء، وسلك بها سبيل مرجليوث فى الاستنباط والاستنتاج والتوسع فى دلالات الروايات والأخبار وتعميم الحكم الفردى الخاص واتخاذه قاعدة عامة، ثم صاغ تلك المادة وهذه الطريقة بإطار من أسلوبه الفنى وبيانه الأخاذ، حتى انتهى إلى ما انتهى إليه من أن الكثرة المطلقة مما نسميه أدبًا جاهليًّا ليست من ا لجاهلية فى شىء، وإنما هى منحولة بعد ظهور الإسلام. . . فنحن إذن بإزاء نظرية عامة لم نرها فيما عرضنا من آراء العرب القدماء، ونحسب أنها لم تخطر لهم على بال، ولكننا رأيناها واضحة المعالم فيما عرضنا من آراء مرجليوث، ولم يكتف بالإشارة إليها إشارة عابرة، وإنما نصّ عليها نصًّا صريحًا فى عبارات متكررة تختلف ألفاظها وتتفق مراميها، وجاء الدكتور طه حسين فلم يقنع كما قنع مرجليوث بأن يدلنا عليها فى مقالة أو مقالتين، وإنما فصّل لنا القول فى كتابٍ كاملٍ قائمٍ بذاته" (المرجع السابق/ ٣٧٩– ٣٨٠).

ومن الذين أَثْنَوْا ثناءً شديدًا على ما صنعه طه حسين وضخّموا، من فرط تحمسهم، دوره فى حقل الأدب والدراسات النقدية تضخيمًا شديدًا د. محمد زكى العشماوى، الذى يقول إن الدكتور طه

"فى منهجه فى دراسة الأدب ونقده. . . يعتبر حدا فاصلا بين عهدين، فما قبل طه حسين كانت دراسة الأدب ونقد الأدب مختلفة اختلافا كليا لأنها كانت تهتم بالشروح اللغوية للكلمات، ولم تكن تتعمق فى تحليل النص وفهمه ودراسته وفق منهج يعتمد على الذوق والذوق المعلَّل، وإنما مجرد أحكام جارفة أو كاسحة لا تنهض على مقدمات أو دلائل مقنعة. فلما جاء أرسى دعائم المنهج التحليلى النقدى السليم الذى ينهض على الاحتكام إلى العقل وعلى تذوق الأثر الفنى وتحليله وفق منهج يلتزم الموضوعية وينتهى إلى أحكام دقيقة ومقنعة بحيث خرج الحُكْم من حيز الخصوص إلى حيز العموم. . . هذا المنهج الذى أرسى دعائمه د. طه حسين هو الذى استفاد منه أساتذة الجامعات من بعده، وهو الذى عدّل الكثير من الأفكار التى كانت شائعة ومستبدة بحقل النقد الأدبى" (من حوار معه فى جريدة "الجمهورية والعالم" المِشْبَاكيّة).

والحق الذى لا جدال فيه، مع احترامى الشديد للدكتور العشماوى ورغم حبى لقراءة طه حسين واستمتاعى بأسلوبه وصوته، هو أنه كان هناك نقاد كبار سبقوا أو عاصروا طه حسين وأضافوا مثلما أضاف فى حقل النقد والدراسات الأدبية، وفى بعض الحالات أفضل مما أضاف، ومنهم حسن توفيق العدل وإبراهيم اليازجى وجرجى زيدان والرافعى وأمين الريحانى وروحى الخالدى وخليل سكاكينى ومحمد حسين هيكل ومحمد لطفى جمعة وأحمد ضيف وميخائيل نعيمة والعقاد وشكرى والمازنى وزكى مبارك وأمين الخولى ومحمد فريد الشوباشى وأحمد حسن الزيات وتوفيق الحكيم. . .إلخ، فضلا عن أن طه حسين لم يكن هو الذى افترع قضيةَ النَّحْل فى الشعر الجاهلى حتى نغضّ الطَّرْف عن خطاياه العلمية والمنهجية والأخلاقية الضخمة التى ارتكس فيها وهو يتناول ذلك الموضوع كما بينتُ فى كتابى: "معركة الشعر الجاهلى بين الرافعى وطه حسين"، فقد سبقه من القدماء أبو عمرو بن العلاء وأبو عمرو الشيبانى والأصمعى وأبو عبيدة والسجستانى والجاحظ وابن قتيبة، ناهيك عن ابن هشام فى "السيرة النبوية"، وكذلك ابن سلام فى كتابه: "طبقات الشعراء"، الذى تناول فيه هذه المسألة باستفاضة وتفصيل. كما سبقه من المُحْدَثِين مصطفى صادق الرافعى، الذى عرض فى كتابه: "تاريخ

آداب العرب" ذلك الموضوعَ عَرْضَ البصير الخبير الذى يزن كل كلمة من كلامه بميزانٍ دقيقٍ واعٍ حساس، فضلا عمن طرَق من المستشرقين تلك القضية كما سبق أن أشرنا . وقد فصل القولَ فى هذه النقطة د . ناصر الدين الأسد فى الفصل الثانى والثالث والرابع من الباب الرابع من كتابه: "مصادر الشعر الجاهلى وقيمتها التاريخية" . والطريف أننى بعد أن كتبتُ هذه الفقرة رجعتُ إلى كتاب د . السكوت ود . جونز عن مؤلفات طه حسين فوجدتهما يقولان ما قلته، بل ويذكران أيضا عددا من الأسماء التى ذكرتُها مما يؤكد كلامى بأن إسهام طه حسين فى مجال الدراسات الأدبية والنقدية لم ينشأ فى فراغ (انظر كتابهما : "أعلام الأدب المعاصر فى مصر"/ ٢٧– ٣٠).

كذلك كيف يقول أولئك الأساتذة هذا القول عن منهجية طه حسين، والرجل قد تراجع تراجعا غير حميد ولا منظم عن كل ما قاله فى الشعر الجاهلى؟ لقد كتب الرجل بُعَيْد الثورة المصرية فى يوليه ١٩٥٢م مقالا بعنوان "الأدب والحياة" أكد فيه أن الشعر الجاهلى شعر صحيح وأن العرب كانت لهم لغة قومية يصطنعونها لدن نظمهم لهذا الشعر . أى أنه قد تراجع عن كل ما طنطن به فى الزعم بأن ذلك الشعر لا يعكس الحياة الجاهلية وأن خلوه من اللهجات القبلية دليل على أنه شعر زائف . وهذه بعض نقول من ذلك المقال أوردها هنا كى يتبين كل الزاعمين بأن طه حسين بكتابه: "فى الشعر الجاهلى" قد عَلَّمَنا منهجَ البحث فى ميدان الدراسات الأدبية أن ما يزعمونه غير صحيح، وإلا فكيف يعلمنا إنسانٌ المنهجَ فى أمر من أمور العلم ثم ينكفئ بعد ذلك فيهدم هذا المنهج ويقول كلاما يناقضه مناقضة تامة راجعا بذلك، بعد كل ما أبداه من عنتريات ومزاعم وادعاءات طويلة عريضة جهيرة أزعجت آذان الدنيا بضجيجها وصخبها، إلى ما كان يقوله قبل مرجليوث؟ أليس هذا أمرا محزنا؟ ثم يزيد على هذا ألا يجشم نفسه توضيح تراجعه وانقلابه على نفسه؟ إن أبسط ما يقتضيه المنهج أن يبين لنا طه حسين أنه قد أخطأ وأن كل تصايحاته عن المنهج لم تكن سوى رصاصٍ فِشِنْك لا يؤذى ولا يُنْكِى ولا يدفع الأذى عن صديق أو يضر أحدا من الأعداء .

وها هى ذى النصوص التى وعدتُ القارئ أن أستشهد بها من مقال طه حسين عن "الأدب والحياة"، وهو موجود فى كتابه: "خصام ونقد" (ط٩/ دار العلم للملايين/ ١٩٧٩م/ ٤١ وما بعدها):

"ولسنا نعرف بيئة إنسانية، باديةً أو متحضرةً، متقدمةً فى الحضارة أو مقصرةً فيها، إلا ولها لون من الأدب يلائم طاقة أدبائها للإنتاج، وطاقة أعضائها للقراءة أو الاستماع. ومن أجل ذلك رأينا أهل البادية من العرب قبل أن يمسهم جناح من الحضارة (يقصد عرب الجاهلية قبل أن يتحضروا بالإسلام) يحفلون بما أتيح لهم فى حياتهم من الأدب. يقول شاعر القبيلة، ويسمع له سائرها، ويحفظ كثير منهم عنه بعض ما يقول أو كل ما يقول. وقد يُشيعونه من حولهم فى حياتهم تلك المتنقلة فيتجاوز شعرُ الشاعر قبيلتَه إلى قبائل أخرى، ويتفاوت شعر الشعراء فى شيوع شعرهم وانتشاره وما ينشأ عن ذلك لأصحابه من الشهرة وبعد الصوت (ص٤٢)...

ولأمر ما قال قدماؤنا إن الشعر الجاهلى ديوان العرب لأنهم لم يكادوا يعرفون شيئًا من أمر هؤلاء الجاهليين إلا من طريق هذا الشعر (ص٤٥) . . . فالشاعر العربى فى الجاهلية وفى القرن الأول للهجرة لم يكن يقول الشعر لطبقة بعينها من الناس، وإنما كان يقوله لكل الذين كانوا يستطيعون أن يفهموه ويذوقوه. وكانت بيئته كلها تستطيع أن تفهم الشعر وتذوقه. والمحقق أن زهيرا مثلا لم يقل شعره لتفهمه طبقة بعينها من قبيلته، وإنما قاله ليفهمه كل من سمعه من العرب ويذوقه، لا فرق فى ذلك بين القوى والضعيف، ولا بين الغنى والفقير، ولا بين سادة القبيلة وسائر أفرادها . ثم لم يكد شعره يُنْشَد حتى فهمته قبيلته وفهمه غير قبيلته من العرب الذين كانوا يعيشون فى نجد والحجاز وغيرهما من الأقاليم التى كان أهلها يتكلمون لغة زهير. وقل مثل ذلك بالقياس إلى الشعراء الجاهليين جميعا، وبالقياس إلى الشعراء الإسلاميين أيضا . شعر زهير وامرئ القيس (امرئ القيس، الذى شك فى وجوده قبلا طه حسين، وزعم أن ما يقال عنه ليس سوى أساطير!) والنابغة والأعشى وشعر جرير والفرزدق والأخطل كان شعرا يصور الحياة العربية كما كان أصحابها يَحْيَوْنها، لأن الأغنياء والفقراء والأقوياء

والضعفاء كانوا يتكلمون لغة واحدة، وكانت حظوظهم من المعرفة والثقافة واحدة أو مقاربة أشد التقارب وأقواه (ص٤٧– ٤٨)" .

وعَوْدًا إلى ما قاله طه حسين عن الشعر الإغريقى نقول إن تحزبه لهذا الشعر واضح وجامح، فهو يزعم أن شعر الإغريق أثر فى الإنسانية كلها بما فيهم العرب القدماء مذ ظهر إبان جاهلية الإغريق، بخلاف الشعر الجاهلى، الذى لم يؤثّر إلا فى المسلمين وحدهم. أى أن الشعر الإغريقى شعر إنسانى عالمى، أما الشعر العربى فشعر محدود التأثير لم يجاوز المسلمين. وإننا لنتساءل إزاء هذا التحزب الجامح: أين تأثير الشعر الإغريقى فى العرب القدماء؟ إنهم لم يترجموا منه شيئًا أصلا لا من قصائده ولا من ملاحمه ولا من مسرحياته، فكيف يقع منه على أسلافنا تأثير؟ هذا كلام يقال دون ضابط من منطق أو تاريخ. أما أن شعرنا لم يؤثر فى الأشعار الأخرى غير الإسلامية فمن البين الجلىّ أن طه حسين لا يعرف أن شعرنا أثر فى الشعر الأوربى تأثيرا كبيرا فى الموضوعات والموسيقى والروح والقيم، وبخاصة إبان العصور الوسطى، على ما يعرفه المقارنون الأدبيون، الذين كتبوا فى هذه الموضوعات وبينوا وجه الحق فيها، ومنهم كثير من علماء الغرب أنفسهم.

أما ما يُفْهَم من كلامه عن عدم تأثيره فى أوربا الحديثة أفلم يأته نبأ إشادة عدد من كبار شعراء القوم وأدبائه ومفكريه بشعرنا القديم كما هو الحال مع جوته مثلا وهوجو وبوشكين، فضلا عن المستشرقين، الذين لولا حب طائفة غير قليلة منهم له ما فكروا فى التخصص فيه وترجمة روائعه إلى لغاتهم والكتابة عن أعلامه والتعبير عن الانبهار بهم وبإبداعهم؟ الحق أن طه حسين هو آخر واحد من العرب يحق له أن يزعم هذا الزعم بهذه الخفة العجيبة الغريبة، إذ كان يصادق المستشرقين ويحتك بهم احتكاكا شديدا، وكثيرا ما حطب فى حبالهم. يا لفتنة الإغريق وأدب الإغريق واغتيالها العقول اغتيالا حتى لقد خرج محمد مندور تلميذه فى هذه الفتنة الإغريقية، أثناء بعثه إلى فرنسا فى ثلاثينات القرن الماضى، على لوائح الابتعاث وسافر دون علم مكتب البعثات المصرى فى باريس إلى اليونان حيث زار جزيرة مهجورة هناك تتناثر فيها بعض الصخور على غير هدى كما قال فزعم أنه فى تلك

الجزيرة قد تشرب الروح الهيلينية على أحسن ما يكون. فانظر بالله عليك إلام أدت فتنة الإغريق بأحد المبتعثين المصريين حتى لينطق بهذا الكلام الفارغ الذى لا يدخل عقل قطة؟

ومن ناحية أخرى نرى طه حسين، عند محاولته رسم التأثير الذى كان للشعر الملحمى الإغريقى على بلاد اليونان، يستشهد بأشعار أبى زيد الهلالى والزناتى خليفة وتأثيرها على المصريين، مع ذلك الفارق الهام المتمثل فى أن مصر أيام انتشار شعراء الربابة المنشدين لتلك الأشعار كانت دولة متحضرة على عكس بلاد اليونان القديمة، التى كانت متخلفة بدائية. ونتريث قليلا هنا ونتساءل: وأى تأثير للسيرة الهلالية وأشعارها على المصريين آنذاك؟ لقد كانت مادة لتسلية العامة يقضون معها وقتا جميلا فى المقاهى والتجمعات الشعبية ثم لا شىء بعد ذلك. فثقافة المصريين أوسع وأعمق وأرقى من أن نحصرها فى هذه الأشعار التى لم يكن يهتم بها آنذاك سوى العوام، إذ كانت هناك الأشعار الفصيحة وكتب الأدب والتاريخ والتفسير والحديث والكلام والفقه والمقامات والرسائل وكتب اللغة والمعاجم، ودعنا من العلوم الطبيعية والرياضية. واضح أن د. طه يبالغ ويغلو كثيرا جدا فى الحديث عن تأثير "الإلياذة" و"الأودسة" على الإغريق، دعك من تأثيرهما المزعوم الكاذب على العرب والمسلمين، الذين لم يبالوا بهما ولا بغيرهما من أشعار الإغريق ولا غير الإغريق، مكتفين بأشعارهم، التى لم يكونوا يَرَوْن شعرا فى الدنيا يُسَامِتُها.

ولسوف ينبذ طه حسين أيضا هذه الدعوى فيما بعد، دعوى تأثير الأشعار الإغريقية على الأدب العربى، ويقول كلاما مخالفا لها. ففى محاضرة فى مدينة الرباط بالمغرب أمام صاحب السمو الملكى المغربى يوم الخميس ٢٦ يونيه ١٩٥٨ سمعناه يقول عن الأدب العربى ونظيره الإغريقى: "ولست أعرف فى اللغات القديمة لغة بلغت ما بلغته اللغة العربية من القوة والأَيْد ومن السَّعَة والانتشار ومن القدرة على السيطرة على العالم القديم فى أكثر أجزائه. وقد كانت قبل اللغة العربية لغات قديمة أخرى انتشرت فى الشرق وسيطرت على سياسته وإدارته وثقافته، ولكنها لم تبلغ فى أى وقت من الأوقات أعماق الشعوب الشرقية، ولم تستطع أن تغير من نفوس الشرقيين ولا أن تغير من لغاتهم شيئا، وإنما فرضت نفسها

هذا الفرض السياسى المعروف فكانت لغة الحكام، وكانت لغة الإدارة، وكانت لغة الثقافة الرسمية، وظلت الشعوب مع ذلك تتكلم لغاتها الخاصة، وتتوارث آدابها الخاصة، لم تغير لغتها، ولم تتخذ هذه اللغات القديمة المسيطرة لغات لها .

فالأمة اليونانية فرضت لغتها على الشرق عشرة قرون منذ عهد الإسكندر إلى الفتوح العربية. ولكن الشعوب التى كانت تسكن هذه البلاد الشرقية ظلت محتفظة بلغاتها الخاصة: فكان المصريون محتفظين بلغتهم القبطية، وكان السوريون وأهل الجزيرة والعراق محتفظين بلغاتهم السامية الآرامية وما يتفرع منها، ولم تستطع هذه اللغة اليونانية أن تؤثر فى هذه اللغات ولا أن تحوّل الشعوب عن لغاتها بحال من الأحوال.

وجاء الرومان بعد اليونان، ولغتهم اللاتينية لم تستطع أن تنتشر فى الشرق بحال من الأحوال، وإنما كان الحكام من الرومانيين، وكانت لغة الإدارة والسياسة والثقافة هى اللغة اللاتينية، وظلت الشعوب مع ذلك محافظة على لغاتها الموروثة، وعلى آدابها الموروثة، وعلى تقاليدها كلها إلى أن جاءت اللغة العربية بعد الفتح الإسلامى، ودون أن يتخذ السلطان العربى أى قوة لفرض هذه اللغة، ودون أن تتخذ الحكومات العربية على اختلافها أىَّ إجراء لحمل الشعوب على أن تتكلم اللغة العربية، فإذا هذه اللغة العربية تنتشر شيئًا فشيئًا ، ولكنها تنتشر، على ذلك، فى سرعة مدهشة، ولا تلبث أن تصبح هى اللغة العامة لكل البلاد التى فتحها المسلمون.

فى شرقى الدولة الإسلامية: فى بلاد إيران وفى جزء من بلاد الهند كل هذا القسم كان يتكلم اللغة العربية ويكتب بها ، ويحاول أن يغالب العرب عليها . وفى المغرب، وفى الشام، وفى مصر وشمال إفريقية، وفى الأندلس كذلك غلبت اللغة العربية كل اللغات التى كانت منتشرة فى كل هذه البلاد ، وأصبحت هى لغة الحديث، وهى لغة الثقافة ولغة الدين.

ولأجل أن تتبينوا أن هذا لم يأت بقوة الحكومة ولا بتدخل السلطان أحب أن أذكِّركم بمثل بسيط جدا ، وهو أنه فى القرن الثالث فى مصر كان كثير من القضاة يتعلمون اللغة القبطية ليستطيعوا أن يفهموا

الخصوم إذا اختصموا إليهم وأن يقضوا بينهم. هذا يعطيكم فكرة واضحة عن موقف الحكومة وموقف السلطان بالقياس إلى انتشار اللغة العربية. فاللغة العربية قد انتشرت وحدها بقوتها الخاصة، وبقوة الإسلام وقوة القرآن الكريم. بهذه القوة وحدها استطاعت اللغة العربية أن تكون لغة عالمية لأول مرة فى التاريخ الإنسانى، لغة عالمية بأوسع معانى هذه الكلمة: يتكلمها الفرس، ويتكلمها جزء غير قليل من الهند، وتتكلمها بلاد الشرق العربى الآن كلها، ويتكلمها المغرب وشمال إفريقيا، وتتكلمها الأندلس أيضا .

فالرومانيون استطاعوا أن ينشروا لاتينيتهم فى الغرب، فى الغرب الأوروبى: فى فرنسا وفى بريطانيا العظمى وفى إسبانيا، وحاولوا أن يجعلوها لغة منتشرة فى شمال إفريقيا، فلم يفلحوا إلا قليلا جدا . ولكن اللغة العربية استطاعت أن تقهر اليونانية فى الشرق، وأن تقهر اللغات الشعبية التى كانت منتشرة فى هذه البلاد الشرقية، وأن تقهر اللغة الفارسية نفسها، ثم أن تقهر اللاتينية فى المغرب العربى وفى الأندلس، وأن تصبح هى اللغة العالمية التى يتكلمها الناس فى الشرق والغرب جميعا.

هذه اللغة منذ تم لها هذا الانتشار لم تكن لغة حديث فحسب، ولكنها كانت لغة حديث، ولغة سياسية، ولغة إدارة، ولغة الدين، وكانت فى الوقت نفسه لغة التفكير والإنتاج الأدبى والعقلى. وفى أقل من قرنين كانت هذه اللغة قد استطاعت أن تسيغ كل الثقافات التى كانت معروفة فى العصور القديمة: أساغت ثقافة اليونان على سعتها وعلى صعوبتها وعلى عمقها، وأساغت فلسفتهم وعلومهم وطبهم وفنونهم العملية أيضا، وأساغت ثقافة الفرس وثقافة الهند، وأساغت بعد ذلك الثقافات التى كانت متوارثة بين الأمم السامية، الثقافات التى نشأت عن التقاء الساميين بالأمم المختلفة والتى نشأت عن توارث التوراة وتوارث الإنجيل بين تلك الأمم المسيحية فى هذه البلاد الشرقية والمغربية .كل هذه الثقافات استطاعت اللغة العربية أن تسيغها وأن تتمثلها وأن تجعلها ثقافة عربية، وبعد ذلك جاءت المعجزة الكبرى، وهى أن هذه اللغة انتشرت بهذه الطريقة المدهشة والتى أساغت كل هذه الثقافات بهذه الطريقة المدهشة أيضا، وأنشأت أمة جديدة. هذه الأمة الجديدة قوامها اللغة العربية والدين الإسلامى عند الكثرة، والمسيحية والإسرائيلية عند القلة.

وكل هذه الأمم امتزجت والتأمت وأصبحت أمة واحدة هى الأمة الإسلامية العربية، وجعلت عناصرها المختلفة تتعاون على إنشاء هذه الحضارة الإسلامية العليا، التى لا تعرف أن حضارة أخرى قد سبقتها فى عالميتها وفى انتشارها . فلست أعرف حضارة قبل الحضارة الإسلامية استطاعت أن تنتشر من الأندلس الى أعماق الهند، وإنما الحضارة التى انتشرت هذا الانتشار الغريب لأول مرة فى تاريخ العالم هى هذه الحضارة الإسلامية .

فى تلك الأيام نستطيع أن نقول إن أدبنا كان هو الأدب العالمى الممتاز حقا . وهذا الأدب العالمى الذى لم يكن أدب يساميه فى وقته سبقته آداب أخرى قديمة: سبقته الآداب اليونانية التى مازالت الإنسانية تعيش عليها الى الآن، ولكن هذه الآداب اليونانية استطاع العالم الإسلامى، بفضل اللغة العربية ومرونتها وسعتها، استطاع العالم العربى أن يسيغها وأن يحول هذا الأدب اليونانى القديم أو على الأقل الناحية الفلسفية منه الى فلسفة عربية .

كان هذا الأدب إذن عالميا، والأدب الجدير بهذا الاسم هو الذى يستطيع أن يأخذ وأن يعطى: يأخذ من الآداب المختلفة، يتلقى كل ما يمكن أن ينفعه وأن يلائم طبيعته، فهو لا يعيش معتزلا وإنما يعيش متصلا بحياة أمته أولا، وبحياة الأمم البعيدة الأجنبية ثانيا، يأخذ منها ما استطاع ويعطيها فى الوقت نفسه ما يستطيع. وأنا أريد أن أبين لكم أن أدبنا فى هذه العصور القديمة كان هذا الأدب العالمى الذى كان يأخذ ويعطى، والذى أخذ حتى أنشأ حضارة جديدة، وأعطى حتى أتاح للأوروبيين نهضتهم الأولى. فبفضل المغرب، وبفضل الأندلس استطاع الأدب العربى والعلم العربى أن يصلا الى أعماق أوروبا، وتُرْجِم هذا الأدب الى اللاتينية. نقله الأوروبيون الى لاتينيتهم، التى كانت لغة العلم والثقافة فى تلك الأيام فى الغرب الأوروبى. ترجم الى اللاتينية وأصبح أساسا للنهضة الأوروبية الأولى التى كانت فى القرن الثانى عشر والقرن الثالث عشر والقرن الرابع عشر، وكذلك استطاع هذا الأدب أن يأخذ من اليونانيين فى الشرق، وأن يأخذ من الفرس والهند، وأن يأخذ من الأمم الشرقية، وأن يأخذ من اللاتينيين

فى الغرب، فكان المغاربة هنا وفى الأندلس يترجمون من اللغة اللاتينية الى اللغة العربية، كما أن المشارقة كانوا يترجمون من اللغات اليونانية الى اللغة العربية ومن اللغة الفارسية والهندية أيضا الى اللغة العربية".

فطه حسين، كما هو واضح، لا يذكر الشعر الإغريقى فى قُلٍّ أو كُثْرٍ، ومن ثم لا يتحدث عن تأثيره فى الأدب العربى. وعندما انزلقت قدمه فأشار إلى الأدب الإغريقى فسرعان ما قفز فوقه واستقر فوق الفلسفة الإغريقية وحدها . ببساطة لأن العرب لم يعرفوا هذا الشعر ولا اهتموا به. لقد كانوا يعتزون بشعرهم، ولم يكونوا يشعرون بأنهم فى حاجة إلى معرفة ما عند الإغريق أو غير الإغريق فى هذا المجال، وعليه لم يفكروا البتة فى ترجمة شىء من هذا الشعر. ولم تترجَم "الإلياذة" و"الأوديسة" إلا فى القرن العشرين حين زال هذا الاعتزاز عند العرب بإبداعاتهم وطامنوا من كبريائهم الأدبية والشعرية جراء انهزامهم أمام القوى الغربية وما استتبعه هذا الانهزام من شعور بالنقص لا فى الجانب العسكرى والسياسى فحسب بل فى الجانب الأدبى والشعرى أيضا . وقد سبق ذلك ترجمة رفاعة الطهطاوى إلى العربية رواية فينيلون القَسّ الفرنسى ابن القرن السابع عشر: " Les Aventures de Télémaque" التى تجرى على منوال الخرافات الإغريقية وتتخذ من أبطال تلك الخرافات شخصيات لها، فحولها الطهطاوى من جوها الوثنى إلى جوٍّ إسلامىٍّ صافٍ شعورا منه بأن المسلمين لن يستطيعوا إساغة هذه اللقمة الكبيرة رغم كل ما حاوله فى مقدمة الترجمة من تخفيف وقع ذلك الجو الوثنى الخرافى على الضمير المسلم. لكن سرعان ما جرت فى النهر مياه غزيرة تغير معها كثير من الأشياء، فكان أن ترجم سليمان البستانى فى أول القرن العشرين، أى بعد عدة عقود قليلة، "الإلياذة"، التى ليس لترجمته ولا لترجمات غيره لها تأثير يذكر فى أدبنا، اللهم إلا عند من يحبون من أدبائنا وشعرائنا أن يتشبَّعوا شعورا بالنقص بما عند الأوربيين. كذلك رأينا د. طه يؤكد مرارا أن العربية وآدابها قد تفوقت، فى مدى الانتشار وفى التأثير، على كل لغات الأمم المنتصرة التى سبقتها بما فيها اليونانية، وصارت العربية هى اللغة العالمية بامتياز حقا وصدقا ويقينا، واستعمل لهذا الإنجاز كلمة "المعجزة الكبرى" دون مواربة أو مواراة أو جمجمة.

فانظر الآن إلى مدى الخُلف الشاسع الذى يفصل بين ما قاله الدكتور طه حسين أولا عن أهمية الأدب الإغريقى مما لم يصل إليه قط الأدب العربى فى نظره وبين ما قاله بعد ذلك فى محاضرة المغرب المذكورة. ولكى تزداد معرفتك باتجاه عقل طه حسين وفكره قديما أحيلك على كتابه: "قادة الفكر"، الذى يضم كلامَه الجامحَ عن الأدب الإغريقى، فلن تجد فى هذا الكتاب قائدا يوحد الله من غير الإغريق، اللهم إلا حين انتقل الكلام إلى العصور الحديثة، فحينئذ نراه يسرد بعضا من قادة الفكر فى هذه العصور فخلا بذلك كتابه من أى عربى أو مسلم، إذ كلهم أوربيون، وكأن الدنيا قد خلت من قائد فكرى عربى أو مسلم واحد مع أن التاريخ مفعم بعشرات القادة العرب والمسلمين فى ميدان الفكر بل بمئاتهم، ولا أريد أن أقول: "بألوفهم" ممن لم تنتج بلاد الإغريق مثلهم وممن تتلمذ الأوربيون طوال عصر النهضة وبعده على كتبهم وفكرهم وأدبهم. ترى لِمَ لَمْ ينصّ طه حسين فى عنوان الكتاب على أنه إنما يكتب عن "قادة الفكر الأوربيين"؟ أتصور أن العنوان على هذا النحو مقصود قصدا كى يستقر فى أعماق القارئ العربى والمسلم أن قيادة الفكر لم تخرج أولا عن الإغريق قط، وأن علماء العرب والمسلمين وسياسييهم وأدباءهم وفلاسفتهم ليسوا فى العير ولا فى النفير. أما إن حدث وخرج الكلام عن دائرة الإغريق فلن نرى قائدا فكريا واحدا من خارج أوربا، إذ لا تقابلنا سوى أسماء ديكارت وبيكون ولويس الرابع عشر وريشيليو وكروموبل وشيكسبير وأمثالهم. وأتصور أيضا، وبعض الظن ليس إثما، أن دار الهلال حين كلفته بكتابة هذه الفصول إنما قصدت نفس المقصد.

وفى نهاية الفصل نراه يقول ما نصه: "أكنتُ مصيبًا إذن حين زعمتُ أن شعراء "الإلياذة" و"الأودسا" يُعَدّون بحق من قادة الفكر الإنساني؟ ولكنك ستسألني: ما "الإلياذة"؟ وما "الأودسا"؟ ولست أجيبك عن هذا السؤال، وإنما أريد أن تجيب نفسك عنه. أريد أن تقرأ "الإلياذة" و"الأودسا" لتعرف ما هما. وكل ما أطمح إليه فى هذه الفصول هو أن أشوّقك إلى أن تقرأ شيئًا قليلا أو كثيرًا من آثار المفكرين الذين أتخذهم موضوعًا لهذه الأحاديث".

وجوابا على سؤاله فى أول النص نقول إن هوميروس ليس قائدا من قادة الفكر: أولا لأننا لسنا على يقين من أنه شخصية تاريخية حقيقية. وحتى لو كان فإن من الخُرْق اعتبار شاعر ينظم الخرافات قائدا من قادة الفكر. يمكن أن نقول إنه شاعر شعبى خصب الخيال ناشر للخرافات التى يستمتع بقراءتها الكثيرون، لكنْ أن نجعله قائدا فكريا فهذا سخف بل تساخف. ترى منذ متى يصح اعتبار من ينشر الخرافات ويؤمن بها قائدا فكريا؟ إن الخرافة والفكر نقيضان لا يتفقان يا د. طه! وهل رأيت من يعد مثلا مؤلف "ألف ليلة وليلة" أو "سيرة عنترة" أو "موال أدهم الشرقاوى" قائدا من قواد الفكر رغم ما فى قراءة هذين العملين من متعة عظيمة؟ نعم إن بعض القصاص والمسرحيين قد عُدُّوا أو يمكن أن يُعَدّوا قادة للفكر كأبى العلاء، وابن طفيل، وفولتير، وعلى مبارك، وبرنارد شو، وهربرت جورج ولْز، وجورج أورويل، وجان بول سارتر، وتوفيق الحكيم، ونجيب محفوظ، وعلى أحمد باكثير، لكن ليس بوصفهم قصاصا أو كتاب مسرحية بل لأنهم فلاسفة ومفكرون اتخذوا من فنى الرواية والمسرحية أداة لنشر أفكارهم وآرائهم وفلسفتهم. وهو ما لا يتوافر فى هوميروس ولا فى مؤلفى "ألف ليلة" و"سيرة عنترة" و"موال أدهم الشرقاوى"، وهذا إن كان هوميروس شخصية حقيقية وكان فعلا وصدقا مؤلف "الإلياذة والأوديسة".

ولقد قلت أنت نفسك فى مقال لك فى فبراير ١٩٣٨ (يجده القراء الكرام فى كتابك: "أحاديث") عن مقال لصديقك الدكتور محمد عوض محمد عالم الجغرافيا والناقد والأديب والمترجم المعروف منشور فى مجلة "الهلال" أوانذاك يتحدث عن مضايق البحار وعنق الإمبراطورية البريطانية: "اقرأ مقال صديقنا الجغرافى الأديب وانتهِ منه إلى آخره، فسترى أنه اعتدى على الشعر، وبغى على الفن، وأهان الجمال، وأساء إلى الخيال... فزعم أن الذى أثار الحرب بين اليونانيين والطرواديين لم يكن جمال هيلانة البارع ولا لحظها الساحر ولا طرفها الفاتر ولا صوتها العذب ولا حديثها الذى كان يحيِى القلوب كما يحيا الزهر لقطرات الندى. لم يكن شيئًا من هذا، وإنما كان الاستعمار وحب الاستيلاء على مضايق البحار، وحسد اليونانيين للطرواديين لأنهم كانوا يتسلطون على طريق من طرق التجارة. يا

للهول! يا للإثم! يا لعدوان العلم على الفن! يا لطغيان العقل على الخيال! يا لجناية المادة على الروح! ماذا؟ وإذن فقد كان كل ما نظم هوميروس من الشعر، وكل ما نظم الشعراء قبل هوميروس وبعد هوميروس من القصص حول هيلانة وأحاديثها، وقد كان غناء اليونان كله، وقد كان كثير من تمثيل اليونان، وقد كان كثير من فن اليونان، وقد كان إيمان اليونان بهذا الجمال البارع الخالد لغوًا من اللغو، وعبثًا من العبث، وأسطورةً من الأساطير، وكان الأمر ينتهى عند البحث والتحقيق، وعند التمحيص والتدقيق، إلى هذا الشىء التافه الحقير الغليظ الفجّ الذى يسمونه: المال والتجارة والربح".

ليس لهذا من معنى سوى أن "إلياذة هوميروس" عمل فنى شعبى يمتع كثيرا من الناس لا بما فيه من فكر بل بما فيه من خرافات وخيالات وأساطير ليس إلا. وخلاصة ذلك أن هوميروس لم وليس ولن يكون فى يوم من الأيام قائدا فكريا بل أديبا شعبيا ترك وراءه ملحمة يستمتع بقراءتها كثير من الناس ليس إلا، إن كان فعلا هو مؤلفها. أما قادة الفكر فهم محمد عوض محمد وأشباهه، إذ هم يخاطبون العقل ويثيرون الفكر وينورون الناس ويجتهدون فى أن يقودوهم إلى الحقائق لا أن يسرحوا بهم فى أودية الأوهام والأساطير الممتعة رغم ذلك للنفس والخيال.

وأما جواب د. طه حسين على من يريد أن يعرف منه شيئًا عن "الإلياذة" و"الأوديسة" حتى يفهم مرامى كلامه ويستطيع متابعته فيما يقول بأنه يريد منه أن يرجع إلى هاتين الملحمتين ويقرأهما بنفسه فجواب لا يخلو من تعسف لأن د. طه قد خصص فصلا طويلا لصاحب هاتين الملحمتين، بغض النظر عن كونه صاحبهما حَقًّا أو عُرْفًا أو لم يكن له وجود أصلا، فكان واجبا عليه أن يعرّف القراء بتينك الملحمتين حتى لا يكون حديثه عنهما حديثا فى الهواء، فالحكم على الشىء فرع من تصوره كما يقولون.

وحتى لا نترك القارئ فى ذات الحيرة التى خلَّفه طه حسين فيها نقول إن "الإلياذة" و"الأوديسة" ملحمتان، أى قصيدتان شعريتان شديدتا الطول، إذ تعد أبيات كل منهما بعشرات الألوف. وكل منهما عبارة عن قصة طويلة تتحدث عن بعض أبطال التاريخ الإغريقى حديثا تغلب عليه الخرافات

والأساطير. فأما "الإلياذة" فأقدم الملاحم الإغريقية الباقية. ويُعْتَقَد أن الذى نظمها هو الشاعر هوميروس فى القرن الثامن قبل الميلاد . وتصف تلك الملحمة الأحداث الهامة فى العام الأخير من حرب طروادة، التى نشبت بين هذه الأخيرة وبين بلاد الإغريق، والتى استمرت، فيما يقال، عشرة أعوام، وانتهت بانتصار الإغريق. ويرى معظم علماء الآثار أن تلك الحرب نشبت خلال منتصف القرن الثالث عشر ق.م، ذلك أن بعض الأحداث فى "الإلياذة" قد بُنِيَت على وقائع حدثت خلال تلك الفترة. وقد اشتعلت الحرب المذكورة بسبب هيلين الجميلة زوجة منيلاوس ملك إسبرطة، إذ قام باريس، أحد أبناء بريام ملك طروادة، باختطافها وحملها إلى طروادة. وقاد أجاممنون، شقيق منيلاوس، جيشًا من أبطال الإغريق لإعادتها إلى إسبرطة.

وتتكون "الإلياذة" من ٢٤ فصلا، وتغطى أحداثها ما يقرب من ٥٤ يومًا . وتذكر الملحمة أن نزاعًا نشب بين أجاممنون وأخيل أعظم الأبطال الإغريق الشبان، إذ رأى أخيل أنه لا يُكافَأ كما ينبغى نظيرَ ما قدمه من خدمات للإغريق. وعلى الناحية الأخرى شعر أجاممنون أن أخيل لا يُكِنُّ له الاحترام الكافى بوصفه قائدًا للجيش. فانسحب أخيل لخيمته ورفض القتال. واستمرت الحرب دون أخيل. وتراجع الإغريق أمام قوات طروادة بقيادة هكتور، أحد أبناء بريام. وتوجه باتروكلس، أقرب أصدقاء أخيل، لمساعدة الإغريق وهو يرتدى درع أخيل، إلا أن هيكتور قتل باتروكلس مما دعا أخيل للنهوض للأخذ بثأره وقتل هيكتور.

وأما "الأوديسة" فتدور حول أوديسيوس ملك إيثاكا وتصف عودته بعد أن حارب مع الإغريق ضد مدينة طروادة فى الحرب المذكورة. وتتكون "الأوديسة" من ٢٤ قسما . ومداها الزمنى عشر سنوات تقريبا . وتبدأ على جزيرة أوجيجيا، التى كان فيها أوديسيوس سجينا لدى الحورية كاليبسو سبع سنوات. ثم ينتقل المشهد إلى قصر أوديسيوس بإيثاكا حيث استقرت مجموعة من كبار رجال الدولة يريدون من بنيلوب زوجته أن تتزوج من أحدهم بناء على أن زوجها قد مات فى الحرب، ومن ثم يتم اختيار ملك جديد لإيثاكا . لكن تيلماكوس بن أوديسيوس امتعض من هذا التصرف واقترحت

الإلاهة أثينا أن يذهب فى رحلة لتنسم أخبار والده، فغادر إيثاكا فى رحلة طويلة. ويعود المشهد من جديد إلى أوديسيوس حيث يطلب الإله هرمس من كاليبسو إخلاء سبيل أوديسيوس، فيبحر هذا فى طوف، لكن إله البحر بوسيدون يثير عاصفة شديدة لتتحطم سفينته فى جزيرة الفاشيان وتكتشفه ناوزيكا ابنة ملك الفاشيان الجميلة.

ويحكى أوديسيوس مغامراته العجيبة طول هذه الرحلة: ومنها زيارته لأرض أكلة اللوتس الذين يجعل أكلهم السحرى الناس يَنْسَوْن أوطانَهم، ومنها مقابلته هو ورجاله لبوليفميوس السيكلوب العملاق ذى العين الواحدة ابن بوسيدون، الذى احتجزهم فى كهفه استعداد لالتهامهم، لكنهم تمكنوا من الهرب بعد أن فقأوا عينه بحيلة من الحيل. ومن هذه المغامرات أيضا رُسُوّ سفينة أوديسيوس إزاء جزيرة الساحرة سيرسى، التى حولت رجال أوديسيوس إلى خنازير وجعلت من أوديسيوس عشيقا لها، وأخبرته بأنه، لكى يعود إلى وطنه، يجب عليه زيارة العالم السفلى، فانصاع لها. ومنها تحطم السفينة جراء عاصفة رعدية وغرق الرجال. وفى النهاية يرجع أوديسيوس إلى بلاده متنكرا حيث ذهب إلى قصره فى شكل شحّاذ. . . إلخ.

والآن ترى ما ضر طه حسين لو كان قد لخص الملحمتين بهذه الطريقة وأراح القراء وأراحنى أنا أيضا وأراح نفسه معنا ؟

مقدمة طه حسين لكتابه: "جنة الشوك"

(عن الإبيجرامة)

هذا لون من ألوان القول لم يطرقه أدباؤنا المعاصرون لأنهم لم يلتفتوا إليه أو لأنهم لم يحفلوا به، مع أنه من أشد فنون القول ملاءَمَةً لهذا العصر الذى نعيش فيه. فنحن نعيش فى عصر انتقالٍ كما يقال لنا منذ أَخَذْنَا نعرف الحياة، وعصور الانتقال تمتاز بما يكثر فيها من اضطراب الرأى، واختلاط الأمر، وانحراف السيرة الفردية والاجتماعية عن المألوف من مناهج الحياة. وهذا كله يدفع إلى النقد، ويحمل على العناية بإصلاح الفاسد وتقويم المعوَجِّ، والدلالة على الخيرِ ليُقصَد إليه، وعلى الشرِ لتُتَنَكَّب سبيله، وإظهار ما يحسن وما لا يحسن فى صورة قوية أَخَّاذة، عميقة الأثر فى النفوس، شديدة الاستهواء للذوق، عظيمة الحظ من ملاءمة الطبع.

ونحن نعيش فى عصرٍ ما زلنا نسمع أنه عصر السرعة، يقصر فيه الوقت مهما يكن طويلا عمَّا نحتاج إلى أن ننهض به من الأعباء التى لم تكثر ولم تثقل على الناس فى عصر من العصور كما تكثر وتثقل وتتنوع وتزدحم فى هذه الأيام. وهذا كله يحمل على أن نُؤْثِر الإيجاز على الإطناب، ونقصد إلى ما يلائم وقتنا القصير وعملنا الكثير، وهذه اللحظات التى يُتاح لنا فيها شىء من الفراغ للاستمتاع بلذات الأدب الخالص والفن الرفيع.

وليس من شك فى أن حياتنا الحديثة قد وجَدَتْ من أدبنا الحديث مرآةً صادقةً تصوّرها أحسن التصوير وأدقه وأعظمه حظًّا من إمتاع العقل وإرضاء الذوق وملاءمة الطبع، فقد عرفنا المقالة منذ أواخر القرن الماضى، وعرفنا أنواعها المختلفة وفنونها المتباينة ومحاولاتها الناجحة لتصوير ما نحتاج إلى أن يُصوَّر لنا من ضروب الحياة التى نحياها: ناقدة مرة ومقرِّظة مرة أخرى، معلِّمة مرة ومَغْنيَّة بالإمتاع الفنى مرة أخرى، متناولةً للسياسة على اختلاف ألوانها، وللحياة الاجتماعية على تبايُن أشكالها، وللحياة العقلية على تنوُّع فروعها.

ثم عرفنا القصة التى تقصد تارةً إلى الأدب الخالص، وتارةً إلى تصوير الحياة المصرية أو الحياة الإنسانية بوجه عام. وعرفنا الكتب التى يهجم أصحابها فيها على ضرب من ضروب الحياة ينقدونه نقدًا مباشرًا، أو على لون من ألوان الحياة يُحبِّبُونه إلى الناس ويدعونهم إليه، أو على مسألة من مسائل العلم، أو قضية من قضايا الفلسفة، أو مذهب من مذاهب الأخلاق، أو اتجاه من اتجاهات الفن والأدب. كل ذلك وأكثر من ذلك قد ظهر به أدبنا الحديث، وانتهى منه إلى حظٍّ لا بأسَ به، ولكنه مهما يبلغ من الرقى، ومهما يعظم حظه من التنوع والاختلاف والخصب، فلن يغنى عن هذا الفنّ الجديدِ القديم الذى ينقد فى سرعة وخفة ودقة وإيجاز، ويحاول مع هذا كله أن يكون كلامًا مختارًا يروق بلفظه ومعناه كما يروق بصيغته وأسلوبه، ويصلح من أجل هذا كله لأن يكون أدبًا يجد القارئ فيه ما يحب أن يجد فى الأدب من لذّة العقل والذوق والقلب والأذن واللسان جميعًا.

وقد قلتُ إن هذا الفن جديدٌ قديمٌ، ولا بد من أن أفسّر هذه العبارة التى تظهر متناقضة، وهى على ذلك صادقة كل الصدق، ملائمَة كل الملاءَمَة لحقائق التاريخ الأدبى العام من جهة، ولحقائق التاريخ الأدبى العربى من جهة أخرى. وأول حقيقة يجب تقريرها هى أن هذا الفن، كغيره من فنون القول، قد نشأ منظومًا لا منثورًا، فهو منذ نشأته الأولى فى الأدب اليونانى مذهب من مذاهب الشعر ولون من ألوانه، نشأ يسيرًا ضئيلا، ثم أخذ أمره يعظم شيئًا فشيئًا، حتى سيطر أو كاد يسيطر على الأدب اليونانى فى الإسكندرية وغيرها من الحواضر اليونانية فى العصر الذى تلا فتوح الإسكندر. وقد نشأ كذلك فى الأدب اللاتينى ضئيلا يسيرًا، حتى إذا اتصل الأدباء اللاتينيون بالأدب اليونانى عامةً، والأدب الإسكندرى خاصةً، ترجموا ثم قلَّدُوا ثم برعوا حتى أصبح هذا الفن من فنون الشعر اللاتينى ممتازًا أشد الامتياز وأعظمه فى القرنين الأول والثانى للمسيح، أى فى العصر المجيد من عصور الإمبراطورية الرومانية.

أما فى أدبنا العربى فقد تأخَّرت نشأته شيئًا ما، فلم يَكَدْ يعرفه الأدب الجاهلى، أو نحن لا نعرف من الأدب الجاهلى ما يمكننا من أن نقطع بأن الشعراء الجاهليين قد حاولوه أو قصدوا إليه. ولم

يعرفه الأدب الإسلامى، وأكبر الظن أن الشعراء الإسلاميين لم يعرفوه لأنهم لم يرثوه عن الفحول الجاهليين، ولأنهم لم يشهدوا حياةً متحضّرةً مترفةً كالتى عرفها شعراء الإسكندرية وشعراء روما، وإنما عرفوا حياةً قد اتصلت بالحضارة ولكنها لم تبرأ من البداوة، وقد حفظت تراثًا قديمًا ضخمًا ومذهبًا فى الشعر مألوفًا أخصُّ ما يمتاز به طول النفس حتى يؤدى الشاعر ما يحتاج إلى تأديته فى أناة ومهل لا تمتاز بالقِصَر ولا بالاختصار.

فلما كان العصر الثانى من عصور الحضارة الإسلامية أزهر فى العراق هذا الأدب العباسى الجديد، وظهر هذا الفن فى الأدب العربى قويًّا خصبًا مختلفًا ألوانه فى البصرة والكوفة وبغداد، ولكن حياته لم تَطُلْ، وإنما اقتضت ظروف السياسة والأدب أن يعدل الشعراء الفحول عنه عدولا يوشك أن يكون تامًّا، وأن يستخفى به بعض الشعراء وبعض الكتَّاب، بل بعض الذين لا تُعرَف لهم سابقة فى الشعر ولا فى النثر لأسباب قد أبيّنها فى غير هذا الحديث.

ثم كانت عصور الضعف الأدبى، فذهب هذا الفن من فنون القول فيما ذهب، واستُؤنفت فى عصرنا الحديث حياة أدبية تقليدية عُنِى فيها أدباؤنا بعمود الشعر، ولم يخالفوا عن سنة الفحول من الجاهليين والإسلاميين والمُحْدَثين، فلم يحفلوا بهذا الفن الذى لم يزدهر فى تاريخ الشعر العربى إلا وقتًا قصيرًا. وقد نُقِلت الآداب اليونانية واللاتينية إلى اللغات الأوروبية فى العصر الحديث، فقلَّد الشعراء الأوروبيون فى هذا الفن كما قلَّدوا فى غيره من الفنون، ثم ابتكروا فيه كما ابتكروا فى غيره من الفنون حتى أَغْنَوْا آدابهم منه بألوان رائعة، ولكن النهضة الشعرية التى دُفِع الأوروبيون إليها منذ أواخر القرن الثامن عشر صرَفَتْهم عنه إلى مذاهب أخرى من الشعر صرفًا يوشك أن يكون تامًّا.

فأنت ترى من هذه الخلاصة القصيرة القاصرة أننا بإزاء فن من فنون الشعر عرفته الآداب الكبرى القديمة والحديثة، وسبق إليه اليونان كما سبقوا إلى غيره من فنون الشعر والنثر. فإذا كان فى هذا اللون الذى يُعْرَض عليك فى هذا الكتاب من ألوان الكلام شىء جديد فهو أنه يُعْرَض عليك نثرًا لا شعرًا لأن الذى يقدّم إليك هذا الكتاب لم يُتَحْ له قرض الشعر من ناحية، ولأنه كغيره من الكتَّاب القدماء

فى الأدب العربى لا يكره أن يُزاحِم الشعراء على فنون الشعر، وأن يوسّع ميدان النثر على حسابهم بين حين وحين. وقديمًا طرق الكتّاب فى البصرة وبغداد وغيرهما من الحواضر الإسلامية فنونًا كان الشعراء يحتكرونها لأنفسهم، فلم يمنعهم ذلك من أن يجيدوا التقليد، ثم لم يمنعهم ذلك من أن يجيدوا الابتكار، ثم لم يمنعهم ذلك من أن يكونوا أئمة يذهب الشعراء فى الشعر مذهبهم فى النثر. وما أظن أن حلّ المنظوم ونظم المنثور يدلان على شىء غير هذا الذى أشرتُ إليه.

ولكن من حقّكَ أن تسألنى عن هذا الفن الغريب الذى أطَلْتُ القولَ فى تاريخه دون أن أبيّن لكَ حقيقته، وأعرض عليك خصائصه، وأفرّق لك بينه وبين غيره من فنون الشعر. وليس المهم هو أنى أحسنتُ ابتغاء الوسيلة إلى نفسك أو لم أحسنه حين بدأتُ بهذا الكلام الكثير عن فنٍّ لم أبيّن لك عن حقيقته ولا عن خصائصه، وإنما المهم هو أن أكشف لك عن هذه الحقيقة، وأعرض عليك هذه الخصائص لنستطيع أن نمضى معًا على شىء من البصيرة والثقة فيما نستأنف من القول.

ويجب أن أعترف بأنى لا أعرف لهذا الفن من الشعر فى لغتنا العربية اسمًا واضحًا متّفقًا عليه، وإنما أعرف له اسمه الأوروبى. فقد سمّاه اليونانيون واللاتينيون: "إبيجراما"، أى نقشًا، واشتقوا هذا الاسم اشتقاقًا يسيرًا قريبًا من أن هذا الفن قد نشأ منقوشًا على الأحجار. فقد كان القدماء ينقشون، على قبور الموتى، وفى معابد الآلهة، وعلى التماثيل والآنية والأداة، البيتَ أو الأبيات من الشعر يؤدون فيها غرضًا قريبًا أول الأمر، ثم أخذ هذا الفن يعظم ويتعقد أمره حتى نأى عن الأحجار، واستطاع أن يعيش فى الذاكرة وعلى أطراف الألسنة، ثم استطاع أن يعيش على أسلات الأقلام وفى بطون الكتب والدواوين. وقد أطلق اليونانيون واللاتينيون كلمة "إبيجراما" أول الأمر على هذا الشعر القصير الذى كان يُنْقَش على الأحجار، ثم على كل شعر قصير، ثم على الشعر القصير الذى كانت تُصَوِّر فيه عاطفة من عواطف الحب أو نزعة من نزعات المدح أو نزغة من نزغات الهجاء، ثم غلب الهجاء على هذا الفن، ولا سيما عند الإسكندريين وشعراء روما، وإن لم يخلص من الغزل والمدح. فلما كان العصر

الحديث لم يكن الشعراء الأوروبيون يُطْلِقون هذا الاسم إلا على الشعر القصير الذى يُقْصَد به إلى النقد والهجاء .

أما أدبنا العربى فإنه لم يحفل بأن يلتمس لهذا الفن اسمًا خاصًّا ، وإنما هو يُقسّم الشعر من حيث الطول والقِصَر إلى القصيدة والمقطوعة . وهو يُطْلِق اسم "القصيدة" على الشعر الذى تتجاوز أبياته السبعة عند بعض النقاد والعشرة عند بعضهم الآخَر ، ويُطْلِق اسم المقطوعة على الأبيات التى لا تتجاوز السبعة أو العشرة . ومثل هذا يقال فى الرجز . فالأرجوزة هى التى تزيد على سبعة أبيات أو عشرة أبيات، والمقطوعة هى التى لا تزيد على هذا العدد أو ذاك . وواضح أن كلمة "المقطوعة" يمكن أن تدل على كل مذهب شعر لم يزد على هذا العدد أو ذاك مهما يكن موضوعه، ومهما يكن مذهب الشاعر فيه . فهى لا تدل على هذا المعنى المحدود كما تدل كلمة "إبيجراما" عليه عند اليونانيين واللاتينيين والفرنج . ولكن هذا لا يمنع أن هذا الفن قد وُجِد فى أدبنا العربى وجودًا قويًّا بعيد الأثر عظيم الخطر على النحو الذى وُجِد عليه فى الإسكندرية وروما وفى الحواضر الأوروبية فى العصر الحديث .

وأول ما يمتاز به هذا الفن أنه شعر قصير، فإذا طال فهو قصيدة فى الغزل وفى المدح أو الهجاء . فالقِصَر إذن خصلة مقوّمة لهذا الفن . ثم يمتاز بعد هذا القِصَر بالتأنُّق الشديد فى اختيار ألفاظه بحيث ترتفع عن الألفاظ المبتذلة دون أن تبلغ رصانة اللفظ الذى يقصد إليه الشعراء الفحول فى القصائد الكبرى، وإنما هو شىء بين ذلك: لا يُبْتَذَل حتى يفهمه الناس جميعًا فتزهد فيه الخاصة، ولا يرتفع حتى لا يفهمه إلا المثقَّفون الممتازون والذين يألفون لغة الفحول من الشعراء .

ومصدر ذلك أن هذا الفن إنما ازدهر وعَظُم خطره فى عصور الحضارة المترفة التى تدعو إلى التأنُّق وتدفع إلى التكلُّف، وتباعد بين الناس وبين عصور البداوة وآدابها الجزلة التى تَبْهَر وتَرُوع، ولكن ذوقها يختص به المثقفون الممتازون دون هذه العامة التى تحيا حياة مبتذَلة وتصوّرها تصويرًا مبتذلا . والواقع أن الشعراء الذين عُنُوا بهذا الفن عناية خاصة فوضعوا له أصوله وقوانينه قد كانوا من شعراء

القصور فى الإسكندرية وروما وفى كثير من الحواضر الأوروبية، وقد كانوا من الشعراء المتصلين بالقصور اتصالا قويًا أو ضعيفًا فى العصر العباسى الأول. فالشاعر اليونانى المبرّز فى هذا الفن: كليماك قد كان شاعر القصر فى الإسكندرية أيام بطليموس الثانى، والشاعر اللاتينى المبرّز فى هذا الفن: مارسيال قد كان شاعر القصر فى روما أيام الإمبراطور دوميسيانوس، والشعراء العرب الذين عُنُوا بهذا الفن فى البصرة والكوفة وبغداد قد كانوا يتصلون بقصور الخلفاء والأمراء والوزراء فى هذه الحواضر الثلاث من عواصم الإسلام. فليس غريبًا أن يتأثر هؤلاء الشعراء بهذه الحياة الناعمة المترفة التى تكون فى القصور، وليس غريبًا أن يلائموا بين ما يختارون لمعانيهم من الألفاظ وبين ما فى هذه الحياة المترفة من التأنق والتكلف والامتياز. وليس معنى هذا أن الألفاظ التى تُختار لهذا الشعر يجب أن يبعد بها التأنق كل البُعْد عن الابتذال، أو ينأى بها كل النأى عن جزالة الفحول، وإنما معناه أن الشاعر يجب ألا يلجأ إلى الألفاظ المبتذلة المسرفة فى الابتذال، أو الرصينة المغرقة فى الرصانة إلا حين يدعوه الفن إلى ذلك ويضطره إليه اضطرارًا.

ثم يمتاز هذا الفن بعد هاتين الخصلتين، أو قُلْ إنْ شئتَ: قبل هاتين الخصلتين، بخصلة ثالثة تتصل بالمعنى، وهى أن يكون هذا المعنى أثرًا من آثار العقل والإرادة والقلب جميعًا. فليس هو شعرًا عاطفيًا يصدر عن القلب أو يفيض به الطبع، وليس هو شعرًا يصنعه العقل وحده، وإنما هو مزاج من ذلك يسيطر الذوق عليه قبل كل شىء. أثر العقل فيه أنه نقد لاذع، أو هجاء مُمضٌّ، أو تصوير دقيق لشىء يُكْرَهُ أو يُحَبُّ. وهذا كله يحتاج إلى بحث وتفكّر وإلى روية وتأمُّل، ولا يأتى مستجيبًا لعاطفة من العواطف أو هوى من الأهواء. وأثر الإرادة فيه أنه لا يأتى عفو الخاطر ولا فيض القريحة، وإنما يقصد الشاعر إلى عمله وإنشائه، ويستعدُّ لتجويده والتأنُّق فيه. وأثر القلب فيه أنه يفيض عليه شيئًا من حرارته وحياته، ويُجرِى فيه روحًا من قوّته التى يجدها عندما يُقبِل على الخير أو عندما ينفر من الشر، عندما يرضى وعندما يسخط. فالمعنى فى هذا الشعر يجب أن يكون قويًا حتى حين يظهر فيه الابتذال. وكل هذا لا يأتى إلا إذا صَحَّ التعاون بين القلب والإرادة والعقل والذوق على هذا الإنشاء.

ثم يمتاز هذا الفن بخصلة أخرى لا أدرى كيف أصوّرها، ولكن سأحاول ذلك كما أستطيع، وهى أن تكون المقطوعة منه أشبه شىء بالنصل المرهَف الرقيق ذى الطرف الضئيل الحادّ، قد رُكّب فى سهم رشيق خفيف لا يكاد ينزع عن القوس حتى يبلغ الرَّمِيَّة، ثم ينفذ منها فى خفة وسرعة ورشاقة لا تكاد تُحَسُّ. ومن هنا امتاز هذا الفن بالبيت الأخير أو البيتين الأخيرين من المقطوعة. فهما يقومان منها مقام الطرف الضئيل النحيل الرقيق الرشيق من نصل السهم. فإذا كانت المقطوعة بطيئة الحركة ثقيلة الوزن فليست من هذا الفن فى شىء. وإذا أردت أن تلتمس لهذا الفن صورًا شعرية تحقّق هذه الخصال كلها فى أدبنا العربى فاعمد إلى شعر بشار وحماد ومطيع وأصحابهم فى البصرة والكوفة وبغداد، فستجد من ذلك أكثر مما تريد وأكثر مما تحب.

وهنا أصل إلى الخصلة الأخيرة التى شاعت فى هذا الفن عند القدماء من اليونانيين واللاتينيين والعرب، وإن لم تكن شاملة ولم تبلغ أن تصير قانونًا من قوانين الفن، وهى هذه الحرية المطلَقة التى يتجاوز بها أصحابها حدودَ المألوفِ من السُّنَن والعادات والتقاليد، والتى تدفع أصحابها إلى الإفحاش فى اللفظ، وإلى الإفحاش فى المعنى، وإلى التحرر مما يفرضه الذوق النقى على الرجل الكريم حين يتحدث إلى الناس أو حين يتحدث عن الناس. وأنت واجد من هذا شيئًا كثيرًا عند بشار وأصحابه فى البصرة والكوفة وبغداد، كما أنك واجد منه شيئًا كثيرًا عند كليماك ومارسيال وأصحابهما من شعراء الإسكندرية وروما، ولعلك تجد شيئًا من هذا عند بعض الشعراء المُحْدَثين قبل الثورة الفرنسية فى إيطاليا وفرنسا، ولكنه قليل بالقياس إلى ما تجده عند القدماء.

من هذا كله تتبيَّن حقيقةَ هذا الفن وخصائصه، وتتبيَّن بنوع خاص أنه لون من ألوان الشعر الهجائى يُقْصَد به إلى القصَر والخفة والحدَّة ليكون سريع الانتقال، يسير الحفظ، كثير الدوران على ألسنة الناس، يسير الاستجابة إذا دعاه المتحدث فى بعض الحديث، أو الكاتب فى بعض ما يكتب، أو المُحَاضِر فى بعض ما يُحاضِر، ثم ليكون مضحكًا للسامعين والقارئين بما فيه من عناصر الخفة والحدة

والمفاجأة، ثم ليكون بالغ الأثر آخرَ الأمر فى نفوس الأفراد والجماعات: يدفعهم إلى ما يريد أن يدفعهم إليه من الخير، ويردهم عمَّا يريد أن يردهم عنه من الشر فى غير مشقة ظاهرة أو جهد عنيف.

وليس من شك فى أنك قد ارتعت حين بلغت هذا الموضع من هذا الحديث: قد ارتعت من جهة، وثار فى نفسك حب الاستطلاع من جهة أخرى. فأنا أصوّر لك فنًّا من فنون النقد اللاذع والهجاء المُمِضّ الذى هو أشبه بالسهام التى لا تُنزَع عن القوس إلا أَصْمَتْ وأَرْدَتْ مَنْ تصيب. وأنا أصوّر لك فنًّا من فنون الهجاء لا يتورَّع أصحابه عن فاحش اللفظ وقبيح المعنى وسيئ الرأى فى الحياة والأحياء. وأنا أقدّم لك هذا التصوير بين يَدَى كلامٍ أزعم أن بينه وبين هذا الفن صلة. فأنت مشفق مرتاع، تسأل نفسك: إلامَ أريد بهذا الكتاب؟ وما هذه السِّهَام الرقيقة الرشيقة الموسومة المسمومة التى أرسلها؟ وإلى مَن أريد أن أرسلها؟ كل هذه الأسئلة تخطر لك فتثير فى نفسك روعًا وإشفاقًا، وتثير فى نفسك شوقًا إلى المعرفة وكَلَفًا بالاستطلاع. فلا تشفق ولا ترتع، ولا تُمَنِّ نفسك الأمانى ولا تخدعها بالغرور، فليس فى هذا الكتاب هجاء، وقد انقضى عصر الهجاء منذ زمن طويل، وليس فى هذا الكتاب سهام موسومة أو مسمومة، فقد انقضى عصر التراشُق بالسِّهَام منذ عهد بعيد، ولستُ أريد بهذا الكتاب إلى أحد، فإنى لا أعرف من أمر الذين أَلِفْتُهم من قريبٍ أو من بعيدٍ إلا خيرًا.

ولستُ أريد بهذا الكتاب إلى شىء إلا النقد الذى يسمونه: "بريئًا" فى هذه الأيام، والنقد الذى يُوجَّه إلى ألوان من الحياة لا إلى أفراد بأعينهم من الناس. ومن المحقَّق أنى لم أخترع هذا الكلام من لاشىء، ولم أشتقَّ هذه الصور من الهواء، ولم ألتمسها فى الصين ولا فى اليابان ولا فى بلاد الهند والسند، وإنما أنا أعيش فى مصر، وأشارك المصريين فى الحياة التى يحيونها، وآخذ بحظِّى مما فى هذه الحياة مما يُرضِى وما يُسْخِط، وأنا بَعْد ذلك أعرف أقطارًا من الأرض سافرتُ إليها وأقمتُ فيها، أو قرأتُ عنها فى الكتب والأسفار، وأنا بعد هذا وذاك أعرف أجيالا من الناس عشتُ بينهم، أو قرأت أخبارهم وعرفت آثارهم فيما استطعت أن أَظْهَر عليه من آثار الناس فى الشرق والغرب، وفى الشمال

والجنوب. ولستُ أزعم كما زعم أبو العلاء أنى أعرف الناس جميعًا، وأنى قد بَلَوْتُ أجيال الناس جميعًا . فقد كان أبو العلاء غاليًا حين قال:

مَا مَرَّ فِى هَذِهِ الدُّنْيَا بَنُو زَمَنٍ   إلا وَعِنْدِى مِنْ أَنْبَائِهِمْ طَرَفُ

وأنا واثق كل الثقة بأن كثيرًا من أبناء الزمان قد مروا فى هذه الدنيا وليس عندى من أنبائهم طرف طويل أو قصير، ولكنى واثق بأنى عرفت الناس، وبلوت أخبارهم وآثارهم إلى حدٍّ ما، وتأثرت بما بلوت من ذلك: فسَخطْتُ حينًا ورَضيتُ أحيانًا، وأظهرت ما وجدت من السخط والرضا فى صراحة واضحة تغْنينى عن التلميح الغامض. ثم أنا أثق بعد هذا بأن ما يُقال فى نقد الناس وحمدهم إنما هو أشبه بالمرايا يرى الناس فيها أنفسهم لأننا لا ننقد عفاريت الجن ولا نحمد الملائكة الأبرار، وإنما ننقد ونحمد ما نرى وما نعلم من أعمال الناس وآثارهم.

فأنا صادق حين أقول إنك لن تجد فى هذا الكتاب هجاءً لاذعًا ولا نقدًا مُمضًّا، وأنا صادق حين أقول إنك ستجد فى هذا الكتاب مرايا يمكن أن ترى الناسُ فيها أنفسَهم، وليس عليهم ولا على من ذلك بأس. فما أكثر ما نرى أنفسنا فى كثير ممّا نقرأ من آداب القدماء والمحدثين مهما تكن اللغات والعصور والظروف والبيئات التى تنشأ فيها هذه الآداب. وأنت بعد هذا كله مضطر إلى أن تخفّف من شوقكَ إلى المعرفة وكَلَفكَ بالاستطلاع، فإنى لا أريد أن أعلّمك شيئًا، ولن تتعلم من هذا الكتاب شيئًا، وإنما هو كلام ستقرؤه فترضى عنه أو تسخط عليه من الناحية الفنية الخالصة لا أكثر ولا أقل. وواضح أنى لم أذهب مذهب القدماء فى الاندفاع مع الحرية الجامحة. فالأدب العربى الحديث أكرم على وآثَرُ عندى، وأنت وأنا أكرم على نفسى من أن أذهب هذا المذهب الذى قد مضى مع أصحابه القدماء.

وإذا أردتَ أن تعرف الحق الصريح من أمر هذا الكتاب فإنى مُنْبئك به فى سذاجة يسيرة لا تكلفك مشقة ولا جهدًا لأنى أنا لم أتكلّف فى هذا الكلام مشقة ولا جهدًا . فأنا رجل أحب القراءة، وأحب القراءة المختلفة المتنوعة: أقرأ فى الأدب العربى القديم والحديث، وأقرأ فى الآداب الأوروبية القديمة والحديثة، وأجد فى هذه القراءة متعة تُكْسِب الحياةَ قيمةً خاصة. ولكن قد أقف عند هذا

الفن أو ذاك من فنون الأدب وقفةً خاصةً، فأسأل نفسي: أَيوجد هذا الفن فى اللغة العربية أم لا يوجد؟ أو أسأل نفسي: أتستجيب اللغة العربية لهذا الفن إنْ دُعِيَتْ إليه أم لا تستجيب؟ ثم أسأل نفسي: أقادرٌ أنا على أن أُلائم بين هذا الفن وبين اللغة العربية أم غير قادر؟ ولا أكاد ألقى على نفسى هذا السؤال الأخير حتى أطلب إلى صاحبى أن يأخذ القلم والقرطاس، ثم آخُذ فى الإملاء ويأخذ هو فى الكتابة: فأما إنْ أحسستُ شيئًا من التوفيق إلى ما أردتُ فأنا ماض فى المحاولة حتى أنتهى بها إلى بعض غايتها، ثم أذيع ذلك فى الناس ليقرأوا وليَرْضَوْا وليسخطوا، وليقلِّد منهم المقلِّدُ، وليُعْرِض منهم المُعرِض. وأما إنْ أحسستُ عجزًا عن هذه الملاءَمَة فأنا أجدّد المحاولة مرة ومرة، حتى إذا استيأستُ أعرضتُ عن الإملاء، وأعرض صاحبى عن القلم والقرطاس. والذين يقرأون ما أذعتُ فى الناس من الكتب منذ أكثر من ربع قرن يستطيعون أن يَرَوْا ذلك فى كثيرٍ مما أذعتُ فيهم، وأن يتبينوا فى وضوح وجلاء أنى أستجيب حين أكتب، وحين أكتب فى الأدب خاصةً، لشيئين اثنين: أحدهما ما أرى من رأى أو أجد من عاطفة وشعور، والآخَر امتحان قدرة اللغة العربية على أن تقبل فنونًا من الأدب لم يطرقها القدماء، وامتحان قدرتى أنا على أن أكون الصلة بين اللغة العربية وبين هذه الفنون والآداب. وقد قرأتُ فيما قرأتُ كثيرًا من شعر القدماء والمحدثين فى اللغة العربية وفى غيرها من اللغات التى أستطيع أن أفهمها، وأعجبنى هذا الفن من فنون النقد والهجاء، ورأيت أن العرب قد أخذوا بحظٍّ منه فى القرن الثانى فأجادوا، ولكنهم لم يكادوا يتجاوزون هجاء الأشخاص وهذا العبث الذى كان القدماء يألفونه ويتهالكون عليه، ثم رأيت أن هذا الفن قد ذَوَى زهرُه وغاضَ ماؤه حين انقضى العصر العباسى الأول، وأن الشعراء الفحول قد عادوا إلى الهجاء الطويل، واستأنفوا مذهب القدماء من أعلام الجاهلية والإسلام.

ولم أكن صاحب شعر ولا قدرة على النظم فلم أحاول إذن أنْ أردَّ لهذا الفن حياته كما أَلِفَها أيامَ بشّار وأصحابه، ولكن ما يمنعنى أن أذهب فى هذا الفن مذهب القدماء على أن أتّخذَ النثرَ أداةً مكان الشعر؟ فَلْنُجَرِّبْ إذن، وَلْنمتحِنْ أنفسنا، وَلْنمتحِنْ لغتنا، وَلْنمتحِنْ ذوقَ القرّاء، وقد جرّبتُ

وأذعْتُ مقطوعاتٍ قليلةً لا تبلغ الست أو السبع فى "الأهرام"، فرَضِى الناس وسَخِطوا، وأثنَوْا وعابوا. ولست أريد من الإنتاج الأدبى إلا أن أذوق الرضا والسخط جميعًا. وإذن فَلْنَمْضِ فى التجربة، وقد مضيت، وهأنذا أقدّم إليك مائةً ونصفَ مائة من هذه المقطوعات. فاقْرَأْ إنْ شئتَ، وارْضَ إنْ أثارَتْ القراءةُ فى نفسك الرضا، وَاسْخَطْ إنْ أثارتْ القراءةُ فى نفسك السخط، وأنا أعفيك من الثناء والتقريظ مخلصًا، وأبيح لك النقد والعيب مخلصًا أيضًا، وأتمنى أن يتاح للشباب من القرَّاء أن يحاولوا من ذلك مثل ما حاولتُ، ويبلغوا من ذلك أكثر مما بلغتُ. فالله يشهد ما كتبتُ ولا خطبتُ ولا حاضرتُ إلا وفى نفسى أمنيةٌ هى أن أدفع الشباب إلى أن يعلموا ويعملوا وينتجوا، ويتاح لهم أكثر مما أُتيح لى من النجاح والتوفيق.

تحليلى لما كتبه طه حسين عن الإبيجرامة

هذا ما قاله د. طه حسين فى مقدمة كتابه: "جنة الشوك". ونبدأ أولا بتعريف الإبيجرامة، وأسوق لذلك بعض ما وجدته من تعاريف على المشباك، وهذه هى:

Epigramme: Petit poème qui se termine par une attaque qui tient de la satire. L'une des épigrammes les plus connues de la langue française est celle que Voltaire écrivit -non sans humour- contre un adversaire des philosophes nommé J. Fréron:

L'autre jour au fond d'un vallon
Un serpent piqua Jean Fréron
Que pensez-vous qu'il arriva?
Ce fut le serpent qui creva.

***

Une épigramme est un court poème renfermant généralement une pointe grivoise ou assassine.

La célèbre épigramme suivante est due à Voltaire:

L'autre jour au fond d'un vallon,
Un serpent mordit Jean Fréron.
Que croyez-vous qu'il arriva ?
Ce fut le serpent qui creva.

***

L'épigramme, d'abord simple inscription gravée, est devenue un genre littéraire avec Simonide et Anacréon, dès le 6ème s. av. J.-C. Les Alexandrins développèrent le genre et adaptèrent l'épigramme à tous les sujets. La concision est la règle du genre.

Au 1er siècle Méléagre constitua un recueil de pièces de poésie légère: son recueil, la Couronne de Méléagre, servit de base à diverses anthologies. C'est au 14ème siècle que fut composée l' Anthologie Palatine, synthèse de nombreuses anthologies, dont celle de Céphalas (10ème siècle) et celle de Planude (14ème siècle). Elles sont pour nous d'un grand intérêt par leur diversité même quant à leur sujet et quant à leur époque de rédaction, puisque certaines sont attribuées à Simonide, et que d'autres datent du 10è siècle de notre ère.

***

Au sens propre, le mot…désigne tout type d'inscription sur un objet qui n'est pas spécifiquement destiné à servir de support à l'écriture.

Dans l'antiquité, une inscription un peu soignée était rédigée en vers, comme en témoignent certains graffitis de Pompéi. Le mot « épigramme » a donc fini par désigner une pièce de vers assez brève pour être inscrite sur une stèle ou tout autre objet. Notons que c'est à partir de Martial à Rome que le mot « épigramme » prendra le sens de « court poème satirique terminé par une pointe ».

***

Petite pièce de 2 à 6 vers se terminant par un trait satirique, destiné à ridiculiser un ennemi. L'épigramme est le plus court des genres littéraires puisqu'elle consiste, selon l'étymologie, en une inscription. Ainsi l'entendaient les Grecs, qui en ornaient les tombeaux, statues, monuments, ex-voto. Les Latins furent les premiers à lui donner une destination satirique ou moqueuse. En France, c'est surtout à l'époque classique qu'à la faveur des polémiques et d'une certaine promotion de l'esprit l'épigramme s'est spécialisée dans l'attaque à bout portant jusqu'à devenir un genre poétique, une miniature de la satire. Escrime verbale où la brièveté est la meilleure des armes: tout le mérite de l'épigramme réside dans la façon de placer les coups et dans l'art d'enfoncer le trait final.

وملخص هذه التعريفات مجتمعةً أن "الإبيجرامة" قصيدة قصيرة (من بيتين إلى ستة) تُنْظَم للسخرية من أحد الخصوم، وتنتهى نهاية لاذعة إن لم تكن فاحشة مُصْمِيَة، وأنها فى بداءة أمرها عند الإغريق كانت مجرد نقوش تُسَجَّل على القبور والتماثيل وما أشبه، ثم حوّلها الرومان فيما بعد إلى فن أدبى يقوم، بالدرجة الأولى، على التركيز والانتهاء بلسعة هجائية بارعة. وقد استشهد اثنان من أصحاب التعريفات السالفة بالإبيجرامة التى كتبها فولتير يتهكم بها على غريمه وغريم الفلسفة والفلاسفة جان فريرون، ونصها: "منذ يومين لدغ ثعبانٌ فى قلب الوادى جان فريرون. ترى ما الذى تظنونه قد حدث؟ لقد مات الثعبان!"، وهو ما يذكّرنا بالعناوين الصحفية المثيرة كالقول بأن شخصا من الأشخاص قد عض كلبا، فمات الكلب. كذلك قرأت أن الإبيجرامات الإغريقية أنواع: فهناك إبيجرامات تهكمية، وأخرى غزلية، وثالثة أخلاقية، ورابعة نَذْرِيّة، وخامسة لختام المأدبة: Epigrammes satiriques, Épigrammes amoureuses, Épigrammes morales Épigrammes votives, Épigrammes de fin de banquet . وهذا كله قريب جد قريب مما قاله طه حسين.

ولست بحاجة إلى القول بأنه ما من فن من الفنون يظل بنفس خصائصه وصفاته التى قُنِّنَتْ فى مرحلة من مراحل تاريخه إلى الأبد . بل إن الإبيجرامات نفسها قد تطورت، كما قرأنا، من مجرد نقوش على القبور والتماثيل إلى أن أَمْسَتْ فنًّا أدبيًّا ذا سمات مميّزة. ثم إننا لسنا ملزمين بأن نتعبد لشروط الإبيجرامة كما قرأناها فى التعريفات المذكورة، بل بمستطاعنا أن نطوّرها ونُدْخِل عليها من التحوير ما

يلائم ظروفنا وأذواقنا وإبداعات الأدباء الذين نقرؤها لهم. فعلى سبيل المثال يمكن أن تكون الإبيجرامة نثرا أو شعرا لا شعرا فقط، ويمكن أن تقوم المفارقة فيها مقام النهاية المفحشة، ويمكن أن يطول عدد الأبيات، فى حالة الإبيجرامة الشعرية، عن ستة، كما أنه ليس من الضرورى أن تكون الإبيجرامة أبياتا أو سطورا مستقلة منذ البداية، بل يمكن أن تكون جزءا من نص شعرى أو نثرى أكبر نقتطعه نحن فيصبح نصًّا مستقلا حينئذ، وهو ما يصدق على بعض إبيجرامات أوسكار وايلد ومارك توين مثلا كما هو معروف وكما جاء أيضا فى مقدمة الدكتور عز الدين إسماعيل لديوانه: "دمعة للأسى. . دمعة للفرح" (شركة مطابع لوتس/ ٢٠٠٠م/ ص ١٤– ١٥). ثم إن ما قرأناه من أن الإبيجرامة الإغريقية لم تكن كلها هجاء وتهكما يخوِّل لمبدعى الإبيجرامة أن يجعلوها فى الموضوعات الغزلية أو النصائح الأخلاقية أو الانتقادات السياسية أو ما شئت من أى موضوع آخر يريدون أن يكتبوا أو يَنْظِموا فيه.

والآن إلى بعض ما كُتِب عن هذا الفن فى لغتنا، ولعل ما خطَّته براعة الدكتور طه حسين فى مقدمة كتابه: "جنة الشوك" (وأرجو ألا أكون مخطئًا) هو أول ما أُلِّف فى ذلك الموضوع فى النقد العربى، بل أغلب الظن (ولعلى لا أكون مخطئًا هنا أيضًا) أنه أطول ما كُتِب على يد كاتب مشهور مثل طه حسين، إذ خصص له اثنتى عشرة صفحة من القِطْع الكبير فى بداية كتابه: "جنة الشوك"، الذى صدر فى منتصف الأربعينات من القرن المنصرم، حلل فيها خصائص هذا الفن وتحدث عن تاريخه فى الآداب الأوربية قديما وحديثا. كما عرّج على السؤال الخاص بمدى معرفة العرب له، لينتهى إلى أنه كان موجودا عند بعض شعراء العصر العباسى مثل بشّار بن بُرْد وحمّاد عَجْرَد ومُطِيع بن إِيَاس وغيرهم، وإن لم يورد شيئًا من الشواهد التى تعضِّد ما يقول مكتفيًا بتأكيده أنه كان موجودا فى شعر ذلك العصر. وقد ذكر أن نشأة هذا الفن كانت نظما لا نثرا (جنّة الشوك/ المجلد الحادى عشر من "المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين"/ الشركة العالمية للكتاب/ بيروت/ ٤٠٨). كذلك تناول الخصائص التى تميّزه قائلا إن "الإبيجرامة" شعر قصير يمتاز "بالتأنق الشديد فى اختيار ألفاظه بحيث ترتفع عن الألفاظ المبتذَلة دون أن تبلغ رصانة اللفظ الذى يقصد إليه الشعراء الفحول فى القصائد الكبرى، وإنما

هو شيء بين ذلك لا يُبْتَذَل حتى يفهمه الناس جميعا فتزهد فيه الخاصة، ولا يرتفع حتى لا يفهمه إلا المثقفون الممتازون الذين يألفون لغة الفحول من الشعراء" (ص ٤١٢).

وقد لفت طه حسين أيضا الانتباه إلى أن المعنى فى هذا الشعر هو أثر من آثار العقل والإرادة والقلب جميعا، علاوة على أن نهاية كل قطعة منه لا بد أن تكون "أشبه شيء بالنصل المرهف الدقيق ذى الطرف الضئيل الحاد"، فضلا عن "الحرية المطلقة" التى كثيرا ما ينتهجها ناظموه والتى يتجاوزون فيها "حدود المألوف من السنن والعادات والتقاليد"، إذ تدفعهم "إلى الإفحاش فى اللفظ وإلى الإفحاش فى المعنى" (ص ٤١٣– ٤١٤).

ويبرز الدكتور طه شرط القِصَر فى كتابة الإبيجرامة مبينا أن الهدف من ذلك هو أن يكون هذا الفن "سريع الانتقال، يسير الحفظ، كثير الدوران على ألسنة الناس، يسير الاستجابة إذا دعاه المتحدث فى بعض الحديث، أو الكاتب فى بعض ما يكتب، أو المحاضر فى بعض ما يحاضر، ثم ليكون مضحكا للسامعين والقارئين بما فيه من عناصر الخفة والحدة والمفاجأة، ثم ليكون بالغ الأثر آخر الأمر فى نفوس الأفراد والجماعات" (ص ٤١٤– ٢١٥). كما يلفت الأنظار الى أن الشعر العربى القديم قد عرف هذا الفن، وإن كان قد قَصَره على تلك القصائد الساخرة التى نظمها بشّار بن بُرْد وحماد عَجْرَد ومُطِيع بن إِيَاس وأصحابهم فى البصرة والكوفة وبغداد رغم عدم معرفتهم مصطلح "الإبيجرامة" مع ذلك (ص ٤٠٩، ٤١٤، ٤١٨).

وقد استطعتُ أن أعثر على الشواهد التالية التى تدل على وجود هذا الفن فى أدبنا، ولاحظت أنها لا تقتصر فى ميدان الشعر على بشار وعصبته كما ظن د. طه حسين، بل تساير شعرنا فى جميع العصور تقريبا. يقول الأعشى مثلا عن حبيبته هُرَيْرَة كيف أحبَّها هو، وأحبت هى شخصا آخر، وأحب هذا الشخص فتاة غيرها، وأحبت هذه الفتاة رجلا سواه... وهكذا دواليك على طريقة "دوخينى يا ليمونة"!:

عُلِّقْتُهَا عَرَضًا، وَعُلِّقَتْ رَجُلا غَيْرِى، وَعُلِّقَ أخرى غَيْرَهَا الرَّجُلُ

وعُلِّقَتْـــهُ فَتــاةٌ مـــا يُحاوِلُهـــا | مِـــن أَهلِهـــا مَيْـــتٌ يَهْـــذى بِهـــا وَهِـــلُ
وَعُلِّقَتنـــى أُخَيْـــرَى مـــا تلائمُنـــى | فَـــاجْتَمَعَ الحُـــبُّ حُبًّـــا كُلُّـــهُ تَبِـــلُ
فَكُلُّنـــا مُغْـــرَمٌ يَهْـــذى بِـــصاحِبِهِ | نَـــاءٍ وَدانٍ وَمَحْبُـــولٌ وَمُحْتَبِـــلُ

ويقول بشار بن برد:

قـــالوا: العَمَـــى مَنظَـــرٌ قَبِـــيحٌ | قُلنـــا: بِفَقْـــدِى لَكُـــم يَهُـــونُ
تَـــاللهِ مـــا فـــى الـــبِلادِ شَـــىءٌ | تَأْسَـــى عَلَـــى فَقْـــدِهِ العُيُـــونُ

ويقول ابن الرومى:

لـــو تلفَّفْـــتَ فـــى كـــساءِ الكـــسائى | وتلَبَّـــسْتَ فَـــروةَ الفَـــرّاءِ
وتَخلَّلْـــتَ بالخليـــلِ وأضـــحى | ســـيبويه لـــديك رَهْـــنَ ســـباءِ
وتكوّنْـــتَ مِـــن ســـوادِ أبـــى الأســـ | ـــود شخـــصًا يُكَنَّـــى: أبـــا الـــسوداءِ
لأَبَـــى اللَّـــهُ أن يَعُـــدَّك أهـــلُ الـــ | ـــعلمِ إلا مِـــن جملـــةِ الأغبيـــاءِ

ويقول جحظة البرمكى:

لَنـــا صاحبٌ مِن أَبرَعِ النـــاسِ فى البُخلِ | وَأَفضَلِهِـــم فيهِ، وَلَيسَ بِـــذى فَضْلِ
دَعـــانى كَمـــا يَـــدعو الـــصَديقُ صَـــديقَهُ | فَجِئْـــتُ كَمـــا يَـــأتى إلى مِثلِـــهِ مِثلـــي
فَلَمّـــا جَلَـــسنا لِلغَـــداءِ رَأَيتُـــهُ | يَـــرى أَنَّمـــا مِـــن بَعْـــضِ أَعـــضائِهِ أَكْلـــي
وَيَغْتـــاظُ أحيانًـــا وَيَـــشتُمُ عَبْـــدَهُ | وَأَعلَـــمُ أَنَّ الغَـــيْظَ والـــشتمَ مِـــن أَجلـــي
أَمُـــدُّ يَـــدى سِـــرًّا لآكُـــلَ لُقْمَـــةً | فَيَلْحَظُنـــى شَـــزْرًا، فَأَعْبَـــثُ بِالبَقْـــلِ
إِلى أَن جَنَـــتْ كَفِّـــى لِحَيْنِـــى جنايَـــةً | وَذلِـــكَ أَنَّ الجـــوعَ أَعْـــدَمَنى عَقْلـــي

فَأَهْــوَت يمينى نَحـــوَ رِجْلِ دَجــاجَةٍ فَجُـــرَّت، كَما جَرَّت يَدى رِجلَها، رِجْـــلي

ويقول أيضا فى حبيبته التى وعدته فأخلفت وعدها باللقاء:

يــا كاذِبًــا فــى وَعْــدِهِ بِلِــسانِهِ مَـــــنْ لى بِمَـــصِّ لِـــسانِكَ الكَـــذّابِ؟

ويقول السَّرِىّ الرَّفّاء:

سَــلَوْتُ محمّـــدًا لَمّــا تَمــادى بــــه الهِجْـــرانُ وانقطَـــع العِتَـــابُ

وقــد يُنْــسَى الربيــعُ إذا تَوَلَّــتْ لَيَالِيـــهُ، وقـــد يُـــسْلَى الـــشّبابُ

ويقول لسان الدين بن الخطيب:

نَـــسَبْتَ لِـــىَ المـــساوِئَ اعتـــسافًا وغطَّيْـــــتَ المكـــــارم بالــــذنوبِ

أَعَـــلاّمَ العيـــوبِ، جـــزاك عنـــى بمـــا أَسْـــلَفْتَ عـــلاَّمُ الغيـــوبِ

ويقول ابن قادوس الشاعر الفاطمى فى الرشيد بن الزبير القاضى اليمنى، الذى استطاع أن يحل مسألةً علميةً عجز عنها كل من كان بمجلس الملك الصالح من العلماء والأدباء، مما دفعه إلى أن يقول إنه ما سُئِل عن شىء إلا وجد نفسه يتوقَّد فهما، وكان أسود البشرة زنجى الملامح، فعلَّق ابن قادوس على كلامه قائلا:

إن قلـــتَ: مــــن نـــارٍ خُلِقْـــــتَ وفُقْـــتَ كـــل النـــاس فهمـــا

قلنـــا: صـــدقتَ، فمـــا الـــذى أطفـــاك حتـــى صـــرتَ فحمـــا؟

وهجاه ابن قادوس فى مناسبة أخرى بقوله:

يــا شِــبْهَ لقمــان بــلا حكمــةٍ وخاســـرًا فـــى العِلْـــم لا راســـخا

ســلختَ أشــعار الــورى كلــها فـــصرتَ تُـــدْعَى: الأَسْـــوَدَ الـــسَّالِخا

والأسود السالخ هو أخبث الثعابين وأفتكها سمًّا . ويقول ابن حيدرة فى رجلٍ خَضَبَ شَيْبَ رأسه:

يا من يدلّس شَيْبَه بخِضَابه ... إن المدلِّس لا يزال مُرِيبا
هَبْ ياسمين الشَّيْب عاد بنفسجا ... أيعود عُرْجُون القَوَام قضيبا؟

ويقول ابن قتادة فى نظيرٍ له يُدْعَى: "المُكَرْبَل"، وكان هَجّاءً طويل اللسان:

ما نال خَلْقٌ فى الهِجَا ... ما ناله المُكَرْبَلُ
كل الهجاءِ آخِرٌ ... وهو الهِجَاء الأوّلُ
لأنه يأخذ مِنْ ... عِرْضِه ويعملُ

ويقول الشيخ على الحريرى الشاعر الأيوبى فى بعض صوفية عصره ممن كانوا يتعاطَوْن الحشيش:

أرى فقراءنا من كل علمٍ ... ومن دينٍ دوابًّا فى ثيابِ
يراعون الحشيشة حيث كانت ... وهل يَرْعَى الحشيشَ سوى الدوابِ؟

ويقول شاعر أيوبى آخر فى التنفير من التطلع إلى الوزارة:

لا تَغْبِطَنَّ وزيرا للملوك، وإن ... أناله الدهرُ منهم فوق طاقتِهِ
واعلم بأنّ له يوما تمور به الأر ... ض الوقور كما مارت لهيبتِهِ
هارون، وهو أخو موسى الشقيق له ... لولا الوزارة لم يأخذ بلحيتِهِ

ويقول أبو الحسين الجزار الشاعر المملوكى مدافعا عن اتخاذه الجزارة حرفة:

لا تلمنى يا سيدى شرف الديـ ... ـن إذا ما رأيتَنى قصّابا
كيف لا أشكر الجزارة ما ... عشتُ حفاظا وأرفض الآدابا
وبها أضحت الكلاب تُرَجّيـ ... ـنى، وبالشعر كنتُ أرجو الكلابا؟

ويقول الشاب الظريف فى حبيبته التى هجرته:

أيهـــــا الهـــــاجر، حَدّثْـــــــ ـــــنىَ: مـــا أوجـــب هَجْــــرَك؟
مـــا الـــذى لـــو جُـــدْتَ بالوَصْـــ ـــل، حبيبـــى، كـــان ضَـــرَّك؟
أيهـــــا الـــــصابر عَنّـــــى ليتنـــــى أُعْطِيـــــتُ صـــــبرك
أيهـــــا الجاهـــــل قـــــدرى أنـــــا لا أجهـــــل قـــــدرك
أيهـــــا الـــــشاغل أســــرا رىَ، مـــــا أفـــــرغ سِـــــرّك!
قـــد يئـــسنا منـــك خـــيرًا فكفانـــــــا الله شـــــــرّك

ويقول صفى الدين الحِلّىّ مُورِدًا حوارا له مع إبليس:

وليلـــةٍ طـــال ســـهادى بهـــا فزارنـــى إبلـــيسُ عنـــد الرقـــادْ
فقـــال: هـــل لـــك فـــى شـــقفةٍ كبـــشيةٍ تطـــرد عنـــا الـــسهادْ؟
قلـــت: نعـــم. قـــال: وفـــى قهـــوةٍ عتّقهـــا العاصـــر مـــن عهـــد عـــادْ؟
قلـــت: نعـــم. قـــال: وفـــى مطـــربٍ إذا شـــدا يطـــرب منـــه الجمـــادْ؟
قلـــت: نعـــم. قـــال: وفـــى طفلـــةٍ فـــى وجنتيهـــا للحيـــاة اتقـــادْ؟
قلـــت: نعـــم. قـــال: وفـــى شـــادنٍ قـــد كُحّلَـــتْ أجفانـــه بالوســـادْ؟
قلـــت: نعـــم. قـــال: نم آمنًـــا يـــا كعبـــة الفـــسق وركـــن الفـــسادْ!

ويقول إسماعيل صبرى:

عجِبتُ لهم قـــالوا: سَقَطتَ. ومَنْ يكُـــن مكانَكَ يَأمَـــنْ من سُقُـــوطٍ ويَسْلَـــمِ
فَـــأَنتَ امـــرُؤٌ أَلصَقْـــت نفسكَ بالثـــرى وحرّمـــتَ خَوفَ الـــذُلِّ ما لَم يُحَـــرّمِ

فَلَــو أَسقَطـوا مــن حيثُ أنتَ زُجَــاجَةً   على الصَّخْــرِ لم تُصْــدَع وَلم تَتَحَطَّــمِ

ويقول حافظ إبراهيم:

جِـــرابُ حَظِّى قَــد أَفرَغتُــهُ طَمَعًـــا   بِبَــابِ أُســتاذِنا الــشيمى، وَلا عَجَبــا

فَعــادَ لى وَهـــوَ مَملــوءٌ، فَقُلــتُ لَــهُ:   مِمّــا؟ فَقــالَ: مِــنَ الحَسَراتِ، واحَرَبــا!

ويقول جميل صدقى الزهاوى:

ســاءلــتُ شيخًـــا قـــد تحـــدْ   دَبَ: مـــا تُفَــتّش فـــى التـــراب؟

فأجـــــابَنى متـــــأوهًـــا: ضيّعـــــتُ أَيـــــامَ الــشبـــاب

ومما أذكره أن المرحوم إبراهيم عبد القادر المازنى قد أوصى أن يُكْتَب على قبره هذان البيتان:

أيهـــا الزائـــــر قـــبرى   اتْــــلُ مـــا خُــــطَّ أمــامَـــكْ:

هــا هــــنا، فاعـــلم، عظـــامى   ليتهـــا كانــــت عظامَـــــكْ

على أن الإبيجرامات لم تقتصر فى أدبنا على الشعر وحده، بل شَرِكه فيها النثر أيضا . وهذا ما يميز إبيجراماتنا عن نظيراتها الأوربية فى القديم والحديث. وهذه بعض أمثلة سريعة على هذه الدعوى: قال أبو بكر الصدّيق: "احرص على الموت تُوهَبْ لك الحياة"، وعن الفاروق عمر أنه قال: "ليس العاقل من عرف الخير من الشر، وإنما من عرف خير الشَّرَّين" . وجاء فى "أخبار أبى تمام" للصُّولىّ: "كان أبو تمامٍ إذا كلمه إنسان أجابه قبل انقضاء كلامه، كأنه كان عَلِمَ ما يقول فأعدَّ جوابه، فقال له رجل: يا أبا تمام، ولم لا تقول من الشعر ما يُعْرَف؟ فقال: وأنت لم لا تعرف من الشعر ما يقال؟ فأفحمه" .

وفى "أخبار الحمقى والمغفلين" لابن الجوزى: "عن أبى يوسف القاضى قال: ثلاثٌ صَدِّقْ باثنتين، ولا تُصَدِّقْ بواحدة. إن قيل لك إن رجلا كان معك فتوارى خلف حائط فمات فصدِّقْ، وإن قيل لك إن رجلا فقيرًا خرج إلى بلد فاستفاد مالا فصدِّقْ، وإن قيل لك إن أحمق خرج إلى بلد فاستفاد عقلا فلا تُصَدِّقْ" . وفيه كذلك عن الأوزاعي: "بلغنى أنه قيل لعيسى ابن مريم عليه السلام: يا رُوحَ

الله، إنك تحيى الموتى؟ قال: نعم بإذن الله. قيل: وتبرىء الأكمه؟ قال: نعم بإذن الله. قيل: فما دواء الحُمْق؟ قال: هذا الذى أعيانى".

وفى "أخبار النساء" لابن الجوزى أيضا أن عبد الملك بن مروان رأى يوما بثينة حبيبةَ جميلٍ الشاعر الأموى "فقال لها: ما رَأَى جميلٌ حين لهج بذكرك بين النّساء كلّهن؟ قالت: الذى رأى فيك النّاس حين جعلوك خليفة من بين رجال العالمين. فضحك حتّى بدت سنٌّ له سوداء كان يخفيها". وفيه أيضا: "قال العتبى: قيل لبعض الأعراب: ما الذى ينال أحدكم من عشيقته إذا خلا بها؟ قال: اللمس والقُبَل والحديث. قال: فهل يطؤها؟ قال: بأبى أنت وأمّى ليس هذا عاشقًا، هذا طالبُ وَلَدٍ".

ومن كتاب "الأذكياء" لابن الجوزى كذلك: "بلغَنا أن رجلا جاء إلى حاجب معاوية فقال له: قل له: على الباب أخوك لأبيك وأمك. قال (معاوية) له: ما أَعْرِف هذا. ثم قال: ائذن له. فدخل فقال له: أى الإخوة أنت؟ فقال: ابن آدم وحواء. فقال: يا غلام، أعطه درهما. فقال: تعطى أخاك لأبيك وأمك درهما؟ فقال: لو أعطيتُ كُلَّ أخ لى من آدم وحواء ما بلغ إليك هذا".

وفى كتاب "أشعار أولاد الخلفاء وأخبارهم" للصولى: "قالت عُلَيّة للرشيد (أخيها) بعد إيقاعه بالبرامكة: ما رأيت لك يوم سرور تاما منذ قتلت جعفرا، فلأى شىء قتلته؟ فقال: يا حياتى، لو علمت أن قميصى يعلم السبب الذى قتلت له جعفرا لأحرقته!".

ومن "الصداقة والصديق" لأبى حيان التوحيدى: "كتب يحيى بن زياد الحارثى إلى عبد الله بن المقفَّع يلتمس معاقدة الإخاء، والاجتماع على المخالصة والصفاء. فلما لم يجبه كتب إليه يَعْتِب، فكتب له عبد الله: إن الإخاء رِقٌّ، وكرهتُ أن أُمَلِّكَكَ رِقّى قبل أن أعرف حُسْن مِلْكَتك". ومن ذلك الكتاب أيضا: "جاء رجل إلى مطيع بن إياس فقال: قد جئتك خاطبًا. قال: لمن؟ قال: لمودّتك. قال: قد أَنْكَحْتُكَها وجعلتُ الصَّدَاق ألا تَقْبَل فى مقالة قائل". ومنه أيضا: "قَرَع رجل باب بعض السلف فى ليل، فقال لجاريته: أبصرى من القارع. فأتت الباب فقالت: من ذا؟ قال: أنا صديق مولاك. فقال الرجل: قولى له: والله إنك لصديق؟ فقالت له ذلك. فقال: والله إنى لصديق. فنهض الرجل وبيده

سيف وكيس، يسوق جارية، وفتح الباب وقال: ما شأنك؟ قال: راعنى أمر. قال: لا بِكَ! ما ساءك؟ فإنى قد قسمت أمرك بين نائبة: فهذا المال، وبين عدو: فهذا السيف، أو أَيِّم: فهذه الجارية! فقال الرجل: لله بلادك! ما رأيت مثلك!".

وفى "معجم الأدباء" لياقوت الحموى أن أبا على الصواف قال يوما للإمام ابن جرير الطبرى لما رآه يمتنع عن أكل التمر لأنه، فى رأيه، يفسد المعدة ويغيِّر النكهة: "أنا آكل التمر طول عمرى، ولا أرى منه إلا خيرا. فقال أبو جعفر: وما بَقِىَ على التمر أن يعمل بك أكثر مما عمل؟ وكان الصواف قد سقطت أسنانه، وضَعُفَ بصره، ونَحُفَ جسمه، وكَثُرَ اصفراره".

وفى "إعتاب الكتّاب" لابن الأبّار: "لما أُدْخِل (يزيد بن أبى مسلم، وكان أخا للحجاج بن يوسف من الرضاع) فى نكبته على سليمان بن عبد الملك، وهو مُوثَق فى الحديد، ازدراه ونَبَتْ عَيْنُه عنه، وكان دميما، وقال: ما رأيتُ كاليوم قَطّ! لعن الله امرًا أَجَرَّك رَسَنَه، وحَكَّمَك فى أمره! فقال: يا أمير المؤمنين، ازدريتَنى لما رأيتَنى والأمر عنى مُدْبِر. ولو رأيتَنى، والأمر علىَّ مُقْبِل، لاستعظمتَ منى ما استصغرت، ولاستجللتَ ما استحقرت! فقال سليمان: صَدَقْتَ، ثَكِلَتْكَ أمك، اجلس! فجلس، فقال له: عزمتُ عليك يا بن أبى مسلم لَتُخْبِرَنِّى عن الحجاج، أتراه يهوى فى نار جهنم أم قُرُبَها؟ قال: يا أمير المؤمنين، لا تقل هذا فى الحجاج، وقد بذل لكم النصيحة، وأَخْفَرَ دونكم الذمّة، وأَمَّنَ وليّكم، وأخافَ عدوّكم، وكأنى به يوم القيامة على يمين أبيك ويسار أخيك، فاجعله حيث شئت!".

ومن ذلك أيضا ما رد به الرافعى على الدكتور طه حسين حين وصف أسلوبه فى "رسائل الأحزان" بقوله إن "كل جملة من جمل هذا الكتّاب تبعث فى نفسى شعورا قويا مؤلما بأن الكاتب يلدها ولادَةً، وهو يقاسى فى هذه الولادة ما تقاسيه الأم من آلام الوضع" (حديث الأربعاء/ ط١٠/ دار المعارف/ ٣/ ١٢٢)، فقد أتى رد الرافعى مُخْرِسًا ومُصْمِيًا على النحو التالى: "لقد كتبتُ "رسائل الأحزان" فى ستة وعشرين يوما، فاكتب أنت مثلها فى ستة وعشرين شهرا، وأنت فارغ لذلك العمل، وأنا مشغول بأعمال كثيرة لا تدع لى من النشاط ولا من الوقت إلا قليلا. هأنذا أتحداك أن تأتى بمثلها أو

بفصل من مثلها . وإن لم يكن الأمر عندك فى هذا الأسلوب الشاق عليك إلا وِلَادَةً وآلامًا من آلام الوضع كما تقول فعليَّ نفقات القابلة والطبيبة متى وَلَدْتَ بسلامة الله" (مصطفى صادق الرافعى/ تحت راية القرآن/ دار الإيمان/ القاهرة/ ١٩٢٦هـ- ١٩١٧م/ ٨٣- ٨٤) .

ومن أقوال جبران: "عندما يجوع المتوحش يقطف ثمرة من شجرة ويأكلها، وعندما يجوع المتمدن يشترى ثمرة ممن اشتراها ممن اشتراها ممن قطفها من الشجرة"، "عجيب لمن يغسل وجهه مرات فى النهار، ولا يغسل قلبه ولو مرة واحدة" . ولميخائيل نعيمة: "درستُ القانون لأعرف كيف تُغْزَل الخيوط التى منها تُحَاك أكفان الحق والعدل"، "أَعُدّ الأموات الذين التهمتُهم فما أُحْصِيهم، وأَعُدّ الأحياء الذين التهمونى فما أُحْصِيهم، ثم أَعُدّنى فإذا بى واحد لا غير"، "تَعَاتَبَ الوَتِد والطّنُب (أى حبل الخيمة)، فقال الوَتِد: ما ذنبى إليك حتى لتكاد تخنقني؟ فأجابه الطّنُب: بل ما ذنبى أنا حتى لتكاد تقطعني؟ أَعْتِقْنى فأُعْتِقَك. وعندما جاء صاحب الخيمة مَكَّن الوَتِد وشَدَّ الطُّنُب، وانطلق إلى الصيد"، "كم من ناس صرفوا العمر فى إتقان فن الكتابة ليذيعوا جهلهم لا غير" . ولأنيس منصور فى المرأة: "رجل الأعمال الناجح هو الذى يكسب أكثر مما تنفق زوجته"، "الزواج جريمة عقوبتها الأولاد"، "آخر ما يموت فى جسم الرجل قلبه، وفى جسم المرأة لسانها"، "المرأة تشترى ما لا تحتاج بفلوس لا تملكها لتلفت نظر من لا يهتمون بها" . وهناك المقولة التى تلخص موقف بريطانيا من قضية فلسطين حين أعطت اليهود فى أوائل القرن العشرين وعدا بإقامة وطن قومى لليهود مما ترتب عليه فيما بعد قيام دولة إسرائيل وتشريد الفلسطينيين أصحاب الأرض ومعاناتهم الشنيعة منذ ذلك الحين، إذ تقول: "أعطى من لا يملك وعدا لمن لا يستحق" .

ومن الشواهد التى مرت للتو يتبين لنا أن إبداع الإبيجرامة ليس مقصورا على الشعراء أو الناثرين المتصلين بالقصور، بل يبدعها الأدباء المتصلون بالقصور والأدباء غير المتصلين بها والمؤرخون والعلماء والصحفيون وغيرهم. وهذا يخالف ما قاله د. طه فى هذا الصدد كما هو واضح جلىّ.

ومع هذا فهناك منا نحن العرب من يظن أن فن الإبيجرامة فن أوربى خالص لا يوجد فى الأدب العربى، وإن وُجدتْ شواهد كتلك التى التقطناها على سبيل السرعة من مجالات القول الشعرى والنثرى المختلفة فأمر يُفْتَخَر به كل الفخر لأنه يُسَوِّى أدبنا بعض التسوية بآداب أوربا، مع أن المسألة أبسط من هذا كثيرا. ذلك أن الأمر هنا إنما مداره على اختلاف المصطلحات والتقسيمات ليس غير، وإلا ففى فنون الهجاء والغزل والحكمة والفخر والرثاء والوصف والأخبار والطرائف والبدائه وتراجم الأدباء من أدبنا، حسبما رأينا، شواهد على وجود هذا الفن القولى دون أن يُسَمَّى اسما مخصوصا، لأنه لا ينفرد بباب ومصطلح خاصين، بل هو شائع فى عدة فنون من فنون الشعر والنثر لدينا كما قلنا.

كما يتضح من هذه الشواهد، وهى مأخوذة على سبيل السرعة كما أومأنا، أن ما قاله طه حسين من أن الإبيجرامة كانت موجودة فى العصر العباسى عند بشار وبعض أصحابه ثم اختفت، هو كلام ينقصه الاستقصاء. ومقطع الحق هو ما قالته الشواهد المتنوعة التى سُقْتُها من عصور الأدب العربى المختلفة: شعره ونثره، وهو أنها موجودة بطول تاريخ هذا الشعر والنثر، وليست مقصورة على بعض أشعار بشار وأضرابه وحدهم، وإن لم يلتفت الشعراء والناثرون أو النقاد إليها بوصفها فنا خاصا له مصطلح خاص. وفى المقابل فإن الأشعار الأوربية لا تعرف مثلا بناء القصيدة العربية التقليدية الذى يقوم على الوقوف بالأطلال فالخروج منه إلى الرحلة ووصف الدابة والصحراء وأواجن المياه والوحش والانتهاء بالمديح والحكمة، كما لا تعرف التقسيمات التى يعرفها الشعر العربى من مديح ووصف وحماسة وهجاء ورثاء وحكمة... وإن لم يعن هذا أن أصحابها لا ينظمون فى هذه الموضوعات، بل المقصود أنهم لا يعتمدون هذه التقسيمات ولا يعنونون بها أشعارهم مثلما نفعل نحن، كقولنا مثلا: "وقال فلان فى الحماسة"، أو "وقال فى الغزل"... إلخ. وكذلك لا يوجد فى أشعارهم وأنثارهم ما يسمَّى عندنا بـ"الرَّجَز أو الموشحة أو المخمَّسات أو المقصورات أو المطارَحات أو التواريخ أو الأحاجى أو المواليا أو المقامات أو السِّيَر الشعبية" مثلا، ولا عندهم أوزاننا وقوافينا ولا حرصنا على التزاويق

البديعية فى بعض عصور آدابنا، كما أنهم لا يجرون فى أشعارهم على قافية واحدة من البداية للنهاية كما كنا نفعل إلى وقت قريب.

ورغم ذلك كله فإنه لا يسوغ لنا أن ننكر وجود الوزن والقافية عندهم، بل كل ما نقول إن لهم بحورًا وقوافىَ واصطلاحاتٍ موسيقيةً شعريةً تتبع نظامًا مختلفًا عما لدينا، كما أن لهم صورًا من النظم وألوانًا من الموضوعات خاصة بهم، مثل "السوناتا والبالاد" وما إلى ذلك. وإذن فمن الحق الذى لا ريب فيه ما قاله د. عز الدين إسماعيل من أننا "نستطيع، بوصفنا قراءً واعين بهذا النوع الأدبى، أن نستخرج من بعض ما نقرأ من النصوص الأدبية، الشعرية والنثرية، القديمة والحديثة (فى آدابنا)، أمثلة تحقِّق على نحوٍ يتفاوت قلةً وكثرةً نموذج الإبيجرامة" (عز الدين إسماعيل/ دمعة للأسى.. دمعة للفرح"/ شركة مطابع لوتس/ القاهرة/ ٢٠٠٠م/ ١٥).

هذا عما كتبه طه حسين فى تأصيل ذلك الفن، وهذا ما وجدتُه بسرعة من شواهد شعرية ونثرية تدل على أن العرب عرفوا هذا الفن رغم أنهم لم يتنبهوا إلى أنهم يمارسون فنا متميزا مستقلا عن سائر فنون الشعر وأغراضه، بل كانوا يمارسونه بتلقائية وبساطة. أما ما حاوله الدكتور طه من الإبداع فى ذلك المجال فإننى أستطيع أن أقول إنه لم يَقْدِر أن ينتج شيئًا ذا بال من نصوص هذا الفن حسب تعريفه هو قبل غيره! لقد أراد الرجل أن يكون أول من يشق الطريق أمام هذا الفن فى ميدان النثر العربى ويمهده تمهيدا، وهذا أمر مشكور له ومقدور رغم ما تبين لنا من أن هذا الفن كان موجودا عندنا طوال تاريخنا الأدبى، بيد أن ذلك شىء، والقول بأنه قد وُفِّق فى إنجاز هذه المهمة شىء آخر، إذ ما أكثر النيات الطيبة التى لم يتمكن أصحابها من وضعها موضع التنفيذ، أو من إحسان هذا التنفيذ على الأقل. والدكتور طه هنا هو واحد من الذين عزموا على شىء، لكن ظروفهم وإمكاناتهم قعدت بهم عن بلوغ مدًى متقدمٍ فى مضمار ذلك الشىء.

فكثير من إبيجراماته فيها تصنّع وجَرْى على وتيرة واحدة، فضلا عن افتقارها إلى المرونة الأسلوبية والفكرية التى ينبغى فى رأيى أن تتوفر لمثل تلك الأقوال حتى تكونَ جديرة بالعلوق بالذهن بل

بالانتقاش فيه، وحتى تُغْرِىَ من يقرؤها بترديدها فى كلامه وتشدّ الآذان التى يقدَّر لها أن تسمعها شدًّا لا تمكن مقاومته. كما أن كثيرا منها طويل طولا تفقد معه التوتر المطلوب فيصبح كالنكتة التى تتمادى وتتمادى فى التفصيلات حتى إذا انتهى منها صاحبها سخر منه المستمعون قائلين: هيه؟ أوقد انتهت نكتتك كى نضحك؟ وبالإضافة لهذا فإنها كلها تقريبا تسير على وتيرة واحدة مسئمة: "قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: . . . قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: . . . ".

وفوق هذا كان طه حسين حريصا على أن يكون عنوان كل مقطوعة كلمة واحدة ليس إلا. كما أنه قد اضْطُرّ، جَرّاءَ هذا التضييق الذى لا معنى له ولا مغزى وراءه، إلى تكرار بعض عناوينه، بل وجاء هذا التكرار فى غير قليل من الأحيان متتابعا يقفو بعضه إثر بعض، مثلما كرر عددا من الآيات القرآنية التى كان يستشهد بها فى بعض هذه المقطوعات. ومن تكراره للعناوين أنك تجد أربع مقطوعات قد وردت تحت عنوان "حرية"، وأربعا أخرى تحت عنوان "معارضة"، وثلاثا تحت عنوان "إخاء"، وثلاثا مثلها تحت عنوان "هجاء"، واثنتين تحت عنوان "غرور"، واثنتين أُخْرَيَيْن تحت عنوان "رعيّة"، ومثلهما مرةً ثالثةً تحت كل من العناوين التالية: "هجرة"، و"رُقِىّ"، و"ذوق"، و"توبة" . . . وهلم جرا.

ثم إن أقاويل طه حسين تفتقر إلى "القفلة الحرّاقة" التى لا تكون الإبيجرامة إبيجرامةً بدونها كما قال هو، إذ ذكر أن "هذا الفن يمتاز بخصلة أخرى لا أدرى كيف أصوّرها، ولكن سأحاول ذلك كما أستطيع، وهى أن تكون المقطوعة منه أشبه شىء بالنصل المرهف الرقيق ذى الطَّرَف الضئيل الحاد قد رُكِّب فى سهم رشيق خفيف لا يكاد ينزع عن القوس حتى يبلغ الرَّمِيّة ثم ينفذ منها فى خفة وسرعة ورشاقة لا تكاد تُحَس. ومن هنا امتاز هذا الفن بالبيت الأخير أو البيتين الأخيرين من المقطوعة، فهما يقومان منها مقام الطرف الضئيل الرقيق الرشيق من نصل السهم. فإذا كانت المقطوعة بطيئة الحركة ثقيلة الوزن فليست من هذا الفن فى شىء. وإذا كانت المقطوعة مثلومةَ الحدّ كَلِيلَةً لا تقطع إلا بعد جهد جهيد ولا تنفذ إلا بعد مشقة فليست من هذا الفن فى شىء" (ص ٤١٣- ٤١٤).

وبناء على هذا نقول بلغة طه حسين: إن نُصُوله ليست مرهفة ولا ضَئِيلة، بل ليست هناك فى الحقيقة نصول على الإطلاق، أو كما قلت أنا مستعيرًا لغة الموسيقيين والمطربين: إن فقراته تفتقر إلى "القفلة الحرّاقة" . بل إن معظم أقاويله، أو "مقطوعاته" كما سماها، لا تنتمى إلى فن "الإبيجرامة" بحال: قد تكون حكمة، قد تكون تحليلا لفكرة ما، قد تكون ملاحظة على أمر من أمور الحياة أو النفس البشرية أو ما إلى هذا، لكنها تخلو تماما من العنصر الإبيجرامىّ الأصيل، ألا وهو عنصر المفارقة. أى أنها تَعْرَى عن الحبكة، إذا جاز لى أن أستلف شيئًا من مصطلحات الفن القصصى. باختصار: ليس فى كثير من أقاويل طه حسين، بل ليس فى معظمها بناء إبيجرامى. وفوق ذلك كله فكثيرا ما طالت الإبيجرامة فى يده على نحو مملّ فخالفتْ شرطا آخر من الشروط التى أرستها تقاليد هذا الفن ونبَّه هو إليها بقوة، كما أنها لم تخطئ عنده ولا مرة فتبعثنا على الضحك قط!

وبالمثل ليس فى هذه الأقاويل "تلك الخصلة التى شاعت فى هذا الفن عند القدماء من اليونانيين واللاتينيين والعرب، وإن لم تكن شاملة ولم تبلغ أن تصير قانونا من قوانين الفن، وهى الحرية المطلقة التى يتجاوز بها أصحابها حدود المألوف من السُّنَن والعادات والتقاليد، والتى تدفع أصحابها إلى الإفحاش فى اللفظ والإفحاش فى المعنى، وإلى التحرر مما يفرضه الذوق النقى على الرجل الكريم حين يتحدث إلى الناس أو حين يتحدث عن الناس. وأنت واجد من هذا شيئًا كثيرا عند بشّار وأصحابه فى البصرة والكوفة وبغداد، كما أنك واجد منه شيئًا كثيرا عند كليماك ومارسيال وأصحابهما من شعراء الإسكندرية وروما، ولعلك تجد شيئًا من هذا عند بعض الشعراء المُحْدَثين قبل الثورة الفرنسية فى إيطاليا وفرنسا، ولكنه قليل بالقياس إلى ما نجده عند القدماء" (المرجع السابق/ ٤١٤).

وبطبيعة الحال لست أقصد بكلامى هنا أن يُفْحِش الكتاب والشعراء كى نرضى عنهم ونقول: لقد أحسنوا فى إبداع الإبيجرامة، بل إننى لا أتوقع أصلا من طه حسين أن يقصد إلى هذا الإفحاش، لكن ما نحسّه فى مقطوعاته ليس أيضا هو المطلوب ولا بالذى يمكننا أن نرضى أو حتى نُغْضِىَ عنه.

ففى تلك المقطوعات فتور كبير يبلغ حد التثاؤب، ولا ينقصنا إلا أن نرفع أكفنا إلى أفواهنا ندفع بها هذه الثُّؤَباء أو على الأقل نغطى بها أفواهنا المفتوحة، إذ هى تخلو حتى من ذلك التهكم اللذيذ الذى نلقاه لدى طه حسين نفسه فى بعض الأحيان عندما يكون بصدد الرد على أحد خصومه أو منتقديه، والذى قد يتخذ ثوب التواضع المُصْطَنَع أو التقليل من شأن الذات على سبيل التظاهر كما فى رده مثلا على محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس فى مقاله المكتوب فى الخمسينات بعنوان: "يونانىٌّ فلا يُقْرَأ" والموجود حاليًا فى كتاب "خصام ونقد"، أو فى مقاله الآخر الذى جعل محوره ديكارت ومخطوطته الزائفة، والذى تضمن حملته المتجنية الظالمة على أساتذة الأزهر، أو فى كلامه عن المرحوم مصطفى صادق الرافعى محاولا التقليل من مكانة هذا الكاتب الكبير حين شبَّه كتابته المتميزة بأنه كان يشعر وهو يقرؤها أنه بإزاء امرأة حامل فى حالة ولادة متعسرة، مما حدا بالرافعى العجيب (كما قرأنا قبل قليل) إلى أن يرميه بداهية من دواهيه أسكتته وأفحمته فلم ينبس ببنت شفة ولا بابنها، إذ تحداه أن يجرب الحَبَل بمثل هذا الإبداع، ولا عليه من نفقة القابلة وتكاليف الوضع، ولا يَشْغَلْ نفسه بشأنها، فلسوف يقوم هو بالأمر كله، ولن يجشمه منه شيئًا. ويجد القارئ مقال طه حسين فى الجزء الأخير من كتاب "حديث الأربعاء" حسبما سبق بيانه... كل ذلك دون أن تخدش آذانَنا أو نفوسَنا كلمةٌ جارحةٌ أو خارجةٌ من أىٍّ من الطَّرَفين!

أما فى المقطوعات التى فى "جنة الشوك" فيبدو وكأنه يتكلم من وراء قلبه لأنه ليس له، فيما يخيل لنا، موقف أو رأى واضح ينافح عنه فى قضية من القضايا التى تشغل الناس ويعمل على أن يعلنه إليهم. إنما هو كلام يملأ به الصفحات ويسوِّد به وجهها، والسلام! وكل ما يريده هو أن يقول الناس عنه إنه يكتب الإبيجرامة وإنه أول من أدخلها ميدان النثر العربى.

والآن نأتى إلى تأصيل المصطلح الخاص بذلك الجنس الأدبى، فماذا ينبغى أن نقول؟ فى مقدمة كتاب "آخر كلمات العقاد" (سلسلة "اقرأ"/ العدد ٢٦٧/ مارس ١٩٦٤)، الذى يشتمل على كثير من الإبيجرامات العقادية يسمى عامر العقاد هذه الإبيجرامات: "أوابد"، قائلا إن هذا اللون من الكتابة

يتسع للمعانى الروحية ولواذع الوعظ والتبكيت ويتسم باللباقة الفنية ورشاقة العبارة وسهولة الأداء (ص٥)، ثم موضحا فى موضع آخر من المقدمة المذكورة أن "الصفحات التى فى هذا الكتاب جميعا تفيض بأمثال من الأوابد والكلمات المأثورات التى تفاجئك وتَصْدُقك وتعجبك وتقول لك فى كلمات ما لا يقال فى صفحات. ومن محاسن هذه الأوابد أيضا أنها تكافئ قارئها على زيادة المشقة بزيادة الحقيقة وزيادة المتعة بالاهتداء إليها. فإذا كانت نكتة الآبدة خفيّةً بعض الخفاء ولم تُسْفِر عن وجهها لأول نظرة كما يقولون فذلك دليل على متعةٍ أبقى وجمالٍ أسمى". ثم يمضى الكاتب ذاكرا أن الكلمات الموجزة التى يُعْنَى بها تاريخ الآداب أنواع كثيرة لأنها، وإن تماثلت فى الإيجاز، لا تدخل كلها تحت عنوان واحد: فقد تكون مثلا سائرا، وقد تكون حكمة، وقد تكون جوابا مسكتا، وقد تكون وصية، وقد تكون شعارا، وقد تكون خاطرة. كما قد تكون آبدة أو شاردة كما فى كتاب العقاد الذى بين يدينا، وهى ما يسميه الأوربيون باسم "الإبيجرامة"، وليس لها فى العربية مصطلح يدل عليها لأنها، كما يقول، تتوزع بين الأغراض التى سقناها آنفا على اختلافها (ص ٢١).

ويقترح المرحوم عامر العقاد أن تسمَّى هذه الإبيجرامة بـ"الآبدة"، إذ هى تجمع بين المعانى السالفة، ثم تزيد عليها بألوان من الجموح والتمرد والغرابة. وهذه الألوان هى من لوازم الإبيجرامة كما يفهمها الغربيون بعد أن مرت بمراحل تطوراتها المختلفة منذ عهد الإغريق حسبما جاء فى كلامه. "فالآبدة تشتمل على شىء من المفاجأة يصدم السامع للوهلة الأولى كأنه مناقضة لكل رأى أو حكمة معهودة، ثم يسكن إليها، فإذا هى حق لا غرابة فيه. وفى الآبدة شىء من التورية والملاغزة كأنها تعرض على السامع أُحْجِيّةً للحل أو سؤالا للامتحان. وفيها لذْع خفى أو ظاهر فلا تخلو فى أكثر صيغها من وخزةِ سَخَرٍ أو غمزةِ تبكيت، وتتأخر فيها اللذعة إلى ختامها فتمرّ مأمونة سليمة إلى كلمتها الأخيرة، ثم يلتفت السامع إلى اللذعة بعد انتهائها. ومن هنا سماها بعض أدباء اللاتين بـ"العقرب" لأن لذعتها مخبوءة فى زُبَانَاها. والرشاقة فى تناول المعنى شرط من شروط الآبدة لأنها لا تقال بلغة التعليم والتعريف بل بلغة الصوامع والمحاريب وأساليب التنجيم والتأويل، فلا بد فيها من بعض الخفاء وبعض

الرمز وبعض الإيحاء . وهى غير الخاطرة والوصية فى قبول الزيادة والإسهاب: فإن الخاطرة تزداد وتستطيل، والوصية الواحدة تُكْتَب فى سطر، وتُكْتَب فى صفحات، أما الآبدة فهى فى صيغتها كالبنية العضوية التى تَكْمُل بانتهائها فلا تقبل المد والإطالة كما لا تقبل البِنْيَةُ الحيّةُ زيادةَ عضو أو إطالةَ تركيب" (ص ٢١ـ ٢٢) .

وهذا الكلام، كما يلاحظ القارئ، يتسق مع ما قلناه من أن الإبيجرامة قد تطورت عما كانت عليه فى بداءة أمرها ، وأنها قابلة لقبول أنواع أخرى من التطوير . وبالمناسبة فقد فرَّق عامر العقاد بين ثلاثة أنواع من كلمات العقاد التى جمعها فى ذلك الكتاب: فهناك "الأوابد" كما سماها ، وهناك "الحِكَم المأثورات"، وهناك "التعليقات" التى كان العقاد يعقِّب بها أحيانا على ما كان يقرؤه، وفى هذه الحكم والتعقيبات ما قد يطول فيبلغ صفحة أو صفحتين. والواقع أنه لا يوجد فرق واضح بين ما سماه ابن أخى العقاد: "أوابد" وما سماه: "حِكَما مأثورة"، ومن هنا فلست أفهم السبب فى تفريقه بينهما . أما التعليقاتُ المُومَأُ إليها فهى فعلا شىء مختلف لا يمكن التباسه بتلك الأوابد أو هذه الحكم.

ومن مناقشتنا السابقة للمقدمة المهمة التى صدَّر بها عامر العقاد كتاب عمه يتضح لنا وجه التعجل فيما قاله الكاتب السعودى محمد حسن با فقيه فى باب "ثقافة وفنون" من جريدة "الرياض" (عدد الخميس ٧ رمضان ١٤٢٥هـ– ٢١ أكتوبر ٢٠٠٤م) من أن صنيع طه حسين فى "جنة الشوك" كان، فيما يبدو، بمثابة جملة اعتراضية لم تسبقها ولم تلحقها جملة شبيهة بها إلى أن أخرج د . عز الدين إسماعيل ديوانه: "دمعة للأسى . . دمعة للفرح" . أى أن عمل الدكتور طه حسين قد ظل، كما يقول الكاتب المذكور، خمسة وخمسين عاما وحده فى الساحة سواء فى جانبه النقدى النظرى أو فى جانبه الإبداعى التطبيقى.

ووجه العجلة فى كلام الكاتب السعودى أنه يناقض ما كنا نعرفه من أن لعامر العقاد صفحاتٍ غيرَ قليلةٍ عن فن الإبيجرامة أرَّخ فيها لهذا الفن وحلل ما تركه عمُّه فى هذا المجال مما تناولناه فى الفقرة السابقة، فضلا عما تبين لنا فيما مضى من صفحات أن هناك شعرا ونثرا ينتميان بكل قوة وشرعية إلى

هذا الفن سَبَقَا ديوان الدكتور عز الدين بقرون واستمرا إلى زمنه، وإن لم يسمّ المبدعون ذلك تسمية خاصة. وقد كان الدكتور عز الدين أحرص وأكثر احترازاً فى كلامه وهو يعرض لهذه القضية، إذ استخدم عبارة "فى حدود ما أعرف"، وهذا نص ما قال: "فى حدود ما أعرف لم يعرض أحد من الأدباء أو الكتاب العرب فى الزمن القديم أو الحديث لهذا النوع الأدبى إلا طه حسين، وذلك فى مقدمة كتابه: "جنة الشوك". . ." (عز الدين إسماعيل/ دمعة للأسى. . دمعة للفرح"/ ١٠). يقصد من الناحية النقدية والتأريخية لا من الناحية الإبداعية لأنه يرى أن الأدب العربى عرف الإبيجرامة أو أشياء كالإبيجرامة، وإن لم يعرف لها مصطلحا مستقلا.

ونصل الآن إلى تحريرى أنا لهذا المصطلح. فهل يا ترى نُبْقِى على كلمة "الإبيجرامة" كما هى؟ أم هل نبحث لها عن ترجمة عربية؟ الواقع أن إبقاء الكلمة على أصلها الأجنبى هو أمر من السهولة بمكان بحيث لا يحتاج الإنسان معه شيئًا آخر غير الكسل وعدم بذل أى جهد لإغناء اللغة من داخلها جريا على طبيعتها، مع أن هذا هو الغِنَى الحقيقى الأصيل الذى نحتاج له. وقد غَبَر زمان كان أمثال أحمد لطفى السيد وسلامة موسى ينتقدون صنيع من يعمل على ترجمة ألفاظ الحضارة الحديثة إلى لغة القرآن، وينادون بالإبقاء على تلك الألفاظ كما هى، أما أنا فلا أشك أبدا أن الكلمات العربية أكثر إيناسا للنفس وأقرب إلى الذوق وأكثر مواءمة لبقية أركان اللغة، بخلاف العناصر اللغوية الأجنبية التى تبدو كالرُّقَع الشاذة النافرة فى الثوب الجميل.

وأرى الأَحْرَى بنا أن نبحث لهذا الفن عن اسم عربى صميم بدلا من الاكتفاء بتعريبه بالكلمة الأوربية؟ لقد فكرت فى عدد من البدائل منها "الأُلْذُوعة" و"الأُكْلُومة" و"الأُنْقُوشة"، فضلا عن "الآبدة"، التى ترجم بها عامر العقاد ذلك المصطلح، ولعله سمعها من عمه العباس، طيب الله ثراه وأكرم ذكراه بين الناس.

فأما "الأُلْذُوعة" فإشارة إلى ما تتميز به الإبيجرامة من انتهائها نهاية لاذعة، وهو ما شرحه الدكتور طه حين أشار إلى "النصل المرهف الرقيق ذى الطَّرَف الضئيل الحاد قد رُكِّب فى سهم رشيق

خفيف لا يكاد ينزع عن القوس حتى يبلغ الرَّمِيّة ثم ينفذ منها فى خفة وسرعة ورشاقة لا تكاد تُحَس"، وكذلك عامر العقاد عندما تحدث عما فى ذلك اللون من الكتابة من "لذع خفى أو ظاهر فلا تخلو فى أكثر صيغها من وخزةِ سَخَرٍ أو غمزةِ تبكيت، وتتأخر فيها اللذعة إلى ختامها فتمرّ مأمونة سليمة إلى كلمتها الأخيرة، ثم يلتفت السامع إلى اللذعة بعد انتهائها . ومن هنا سماها بعض أدباء اللاتين بـ"العقرب" لأن لذعتها مخبوءة فى زُبَانَاها" . بيد أن هذا المصطلح يخلو من الدلالة على أى شىء فى الإبيجرامة سوى "اللذع" . وأما "الأُكْلُومة" فتعنى أنها كلام، وأنها كذلك كَلْم، أى جَرْح، وفى الجرح إيلام. أى أنها تتضمن اثنين من عناصر الإبيجرامة.

وتبقى "الأُنْقُوشة"، وفيها معنى كلمة "الإبيجرامة" فى أصلها الإغريقى البعيد، إذ كانت تعنى أولا النقش المكتوب على شاهد مقبرة أو جدار معبد أو إناء أو ما إلى ذلك. كما أنها تعنى إلى جانب هذا أن الكلمة المرادة ستظل منقوشة على صفحة الذهن جرّاء ما فيها من جمال وروعة وقوة تأثير وقدرة على الوخز والتلذيع، فضلا عن أن مادة "نقش" تفيد، ضمن ما تفيد، ضَرْب عِذْق البلح بشوك حتى يُرْطِب. ففيها إذن ضرب بالشوك، والشوك مرتبط بالوخز والإيلام، والإيلام عنصر آخر من عناصر الإبيجرامة كما تكرر القول. كما أن من معانى "النقش" الاستقصاء فى الكشف عن الشىء، وفى الإبيجرامة شىء من هذا، إذ هى كثيرا ما تقلب الشىء على جهته الأخرى لتُرِيَك منه ما لم تكن تراه من قبل، وهو ما يشكّل فى الكثير من الأحيان ما يسمَّى بـ"المفارقة" . وأنا أوثر "الأنقوشة" للأسباب المذكورة آنفا، إلى جانب ما لها من جَرْس قوى لا يتوفر فى "الأكلومة" الهادئة الوقع على الأذن. ولعل القارئ لاحظ أننى فى كل هذه المقترحات قد لزمت دائما صيغة "أُفْعُولة"، والسر فى ذلك هو ما تكوَّن لدىَّ من انطباع (لا أدرى بالضبط مبعثه) بأن هذا الوزن، وبخاصة مع وجود تاء التأنيث فى نهايته، يوحى بصغر الحجم والاستملاح، مما يتواءم مع صغر حجم الإبيجرامة ورشاقتها . فلْنُعَمّمْ إذن هذا الاستعمال الجديد الذى يجرى على إحدى الصيغ اللغوية الشائعة فى لساننا، الخفيفة الوقع على أسماعنا، حتى يلحق بغيره من الكلمات التى وردت على هذا الوزن، ومنها: "الأُرْجُوحة،

والأطروحة، والأعجوبة، والأنبوبة، والأكذوبة، والألعوبة، والأغلوطة، والأُنشُوطة، والأضحوكة، والأضلولة، والأبطولة، والأحبولة، والأفعولة، والأسطورة، والأحدوثة، والأرجوزة، والأهزوجة، والأُنشُودة، والأُغْنيّة، والأهجيّة، والأمنيّة، والأُثفيّة، والأدحيّة، والأحجيّة، والأُمليّة، والأضحيّة. . . وهلم جرا". ومع هذا كله فلا باس بالآبدة لمن يريد استعمالها للدلالة على هذا اللون من الأدب، لكننى أردت أن أصل إلى لفظة أرى أنها أقرب شىء إلى ما تنطوى عليه الإبيجرامة من معانٍ، فبدا لى أنها كلمة "الأنقوشة".

"رجعة أبى العلاء" للأستاذ عباس محمود العقاد

(فصل من كتاب طه حسين: "فصول فى الأدب والنقد")

كنت أريد أن أخصص هذا الحديث لكتاب آخر من كتب الأستاذ العقاد لم يظفر بما هو أهل له من النقد، ولم يُسْتَقْبَل بما هو أهل له من الاحتفاء، وهو قصة "سارة". وكنت أتأهب لقراءة هذه القصة للمرة الثانية لأجدد العهد بها وأتذكر ما سنح لى من الخواطر أثناء قراءتها الأولى، وإذا البريد يحمل إلى من الأستاذ العقاد كتابه: "رجعة أبى العلاء" هدية مشكورة، فأعرضت عن فاتنة القاهرة إلى حكيم المَعَرَّة، وهذا أيسر ما يستحقه منى الحكيم الشيخ. ثم أعرضت عن نقد تلك القصة الغرامية إلى نقد هذه الصورة الفلسفية، وهذا أيسر ما ينبغى لمثلى من إيثار الجِدّ المُرّ على الدعابة الحلوة.

وقد رغَّبنى فى نقد هذا الكتاب أمران: الأول أنه كتاب جديد لم يقرأه أكثر الناس، وإن كان بعض القراء قد أَلَمُّوا بهذا الفصل أو ذاك من فصوله حين كانت تنشر فى "البلاغ". ومن الخير أن نعرِّف إلى القراء كتابًا جديدًا لا يعرفونه أو لا يكادون يعرفونه، فنجمع بذلك بين النقد الذى نقصد إليه وبين التعريف الذى قد يدفع إلى القراءة ويرغِّب فيها. والثانى أنى قد أمليت كتابين فى أبى العلاء ظهر أحدهما منذ خمسة وعشرين عامًا، وأرجو أن يظهر الثانى فى الأسابيع المقبلة إن شاء الله. فأنا أحب أبا العلاء، وأَكْلَف به، وأحب التحدث عنه والتحدث إليه، والاستماع للذين يتخذونه موضوعًا للحديث ومناقشتهم حين يخوضون من حياته وأدبه وفلسفته فى هذا الباب أو ذاك.

ولم أكن قد قرأت ما نشر الأستاذ العقاد من فصول كتابه هذا فى "البلاغ"، أو لم أكن قرأت إلا فصلا واحدًا من هذه الفصول، ثم صرفنى عنها شواغل الحياة وانتظار أن يظهر الكتاب جملةً بعد أن ظهر تفاريقَ. وقد جلست إلى الكتاب جلستين فى ليلتين جنيت منه ثمرًا حلوًا، وظفرت منه بمتاعٍ قَيِّمٍ، ووجدت فيه لنفسى غذاءً، كما وجدت لنفسى فكاهةً، وكما وجدت فيه عن نفسى ترويحًا، وعليها ترفيهًا. ورأيى فى الأستاذ العقاد وفى آثاره الأدبية والفلسفية معروف، فهو من هؤلاء الأدباء القليلين

الذين لا يُقْرَأُون لقطع الوقت، ولا يُسْتَعان بهم على احتمال الفراغ، وإنما يُقْرَأُون لالتماس الفائدة، واكتساب العلم، واجتلاب المتعة. وهو من هؤلاء الأدباء القليلين الذين لا نقرأ آثارهم اليوم لننساها غدًا، وإنما نقرؤها ثم نستبقى الكثير منها فى أنفسنا، ولا نخلص منها حتى ولو بذلنا الجهد فى ذلك لأن صاحبها لم يكتبها عن سهولة، ولم ينتجها فى يُسْر، ولم يتناولها من قريب، وإنما جَدَّ فيها واجتهد، وكَدَّ فيها واحتمل المشقة، فكان ما حَصَّلَه منها خليقًا أن يَثْبُت ويستقر وأن تتصل به الأيام. وهو أيضًا من الأدباء القليلين الذين لا نقرؤهم فى سهولة ويسر، ولا نفهمهم فى غير جهد وكد، وإنما نقرؤهم فى أناة ورَوِيَّة، ونفهمهم بعد نظر وتفكير لأنهم يكتبون عن أناة وروية، وينتجون بعد نظر وتفكير.

وقد أنفق الأستاذ العقاد فى تأليف هذا الكتاب نوعين من الجهد هما خليقان بالرضى كله، والإعجاب كله، وبالثناء كله: فأما أول هذين الجهدين فهو جهد البحث والدرس والمراجعة والاستقصاء وسؤال "اللزُّوميَّات" عمَّا أضمرتْ وما أظهرتْ، واستخبارها عمَّا أَسَرَّتْ وما أعلنتْ، يجدُّ معها فى هذا السؤال حينًا، ويمزح حينًا آخر، ويَرْفُق فى هذا الاستخبار مرةً، ويَعْنُف بها مرةً أخرى، ويستخلص منها ما عندها أحيانًا، ويفرض عليها ما عنده أحيانًا أخرى.

وأما الجهد الثانى فهو جهد التروية والتفكير، وجهد القياس والاستنتاج. فالأستاذ العقاد ليس مؤرِّخًا فى هذا الكتاب، ولكنه مؤرِّخ ومتنبئ إن صح هذا التعبير، بل قل إنه مؤرخ ومتنبئ وواصف محقق أيضًا: يتحدث إلينا عمَّا كان، ويتحدث إلينا عمَّا هو كائن، ويتحدث إلينا عمَّا سيكون أو عما يقدِّر أنه سيكون. لم يرد أن يصور لنا أبا العلاء فحسب، أو قل: لم يُرِدْ أن يصور لنا أبا العلاء كما كان، وإنما أراد أن يصوره كما يمكن أن يكون لو أن الله أنشره وردَّه إلى الحياة. والله وحده هو القادر على أن ينشر أبا العلاء، وهو القادر على أن يعطينا من أبى العلاء الصورة الصادقة لو أن أبا العلاء عاش فى هذا الزمن الذى نعيش فيه. فأما نحن فمتكلِّفون حين نحاول ما لا طاقة لنا به، ونطلب ما لا سبيل لنا إليه. ومن التكلُّف ما ينتهى بأصحابه إلى الإخفاق، ويضطرهم إلى الإحالة، ويدفعهم إلى ألوان من

السُّخْف. ومن التكلُّف أيضًا ما يخطئ بأصحابه ما أرادوا، ولكنه ينتهى بهم إلى خير ممَّا أرادوا، ويتيح لهم إمتاع قُرَّائهم بلون من ألوان الأدب طريف، وهذا هو الذى كُتب للأستاذ العقاد.

فقد أراد أن يعطينا صورةً من أبى العلاء لو عاش فى هذا العصر، فأعطانا صورةً من الأستاذ العقاد الذى يعيش فى هذا العصر، وما أحسبنا قد خسرنا شيئًا، بل أعتقد أننا قد ربحنا كثيرًا. فمن أعسر الأشياء وأبعدها عن متناول الأديب مهما يكن ذكى القلب نافذ البصيرة أن يبلغ الغاية من تصوير الحقيقة التاريخية، فكيف باختراع الصورة لشىء لم يكُن وليس من الممكن أن يكون؟ أريد أن أقول: إن من أصعب الأشياء على الأديب أن يعطينا صورةً صادقةً من أبى العلاء نفسه كما عرفتْه المَعَرَّة وكما عرفه معاصروه، فكيف السبيل إلى أن يعطينا الأديب صورةً من أبى العلاء العصرى الذى لا يعرفه أحد، ولا يمكن أن يعرفه أحد لأنه لم يوجد، وليس يمكن أن يوجد؟ وأقل الناس علمًا بالتاريخ الأدبى وممارسةً لصناعته يعرفون أن كثيرًا من المؤرّخين ربما خُيّل إليهم أنهم يصوّرون هذا الكاتب أو ذاك، وهذا المفكر أو ذاك، ولكنهم فى حقيقة الأمر لا يصورون إلا أنفسهم: يعكسون أنفسهم على رجال التاريخ، ويصفون أنفسهم حين يصفون رجال التاريخ. يفهمون النصوص الأدبية كما يستطيعون، وكما تريد طبائعهم وأمزجتهم لا كما أراد الأدباء والمفكّرون الذين أَمْلَوْا هذه النصوص أو كتبوها، فكيف بالمؤرخ الأدبى إذا أراد أن يبعث شخصًا من أشخاص التاريخ، ويمنحه حياةً جديدةً معاصرةً لا يكاد يعتمد فيها إلا على الشواهد والقرائن، ولا يكاد يستمدها إلا من الوهم والخيال؟

وكذلك أراد الأستاذ العقاد أن يردّ أبا العلاء إلى الحياة فلم يصنع شيئًا، وإنما أحيا لنا من أبى العلاء ذلك الشخص المعروف أو الذى لا نعرف من أمره كل شىء، ولعلنا نجهل من أمره أكثر ممَّا نعرف. وليس على الأستاذ العقاد بأس من ذلك، فقد حاول شيئًا لا سبيل إليه، وحاوله وهو يعلم ألا سبيل إليه. أراد الدعابة والمزاح فلا ينبغى أن يحمل عليه الجدّ والتحقيق. وأظرف من هذا أن الأستاذ العقاد أراد أن يرتحل بأبى العلاء بعد أن بعثه بعثًا جديدًا وأن يطوف به فى أقطار الأرض فلم يصنع شيئًا، وإنما ارتحل به فى طائفة من الكتب التى قرأها، وفى ألوان من العلم الذى أحاط به، وفى فنون من

الآراء التى أتقنها واستقصاها . ذلك لأن الأستاذ العقاد نفسه لم يرتحل ولم يُطوِّف فى أقطار الأرض، وإنما ارتحل وهو مقيم، وطوَّف وهو مستقر، وعرف الدنيا وهو لم يتجاوز حدود مصر . وهذه مزية من مزايا الأستاذ وفضيلة من فضائله، ولكن الله لا يكلف الناس فوق ما يطيقون، وبائعة السجائر مهما تكن جميلةً لا تستطيع أن تعطيك إلا ما عندها كما يقول الفرنسيون.

وعند الأستاذ العقاد أدب وعلم وفلسفة، فقد ملأ يديك أدبًا وعلمًا وفلسفة، ولكنه لم يرحل إلى أوروبا ولا أمريكا فلا يستطيع أن يرحل بك ولا بأبى العلاء إلى أوروبا ولا إلى أمريكا . ينزل بك وبأبى العلاء فى ألمانيا وفى الروسيا وفى السويد والنرويج والدانمرك وفى بلاد الإنجليز وفى إسبانيا وفى أمريكا، ولكنه لا يريك من هذه البلاد شيئًا، ولا يُظْهرك ولا يُظْهِر أبا العلاء إلا على بعض ما عنده من آراء أصحابها وبعض سِيَرِهِم. وينتهى بك إلى مصر، فيُظْهرك منها على طبيعتها الرائعة ونهرها الجميل. ذلك لأنه يعرف مصر: قد رآها رأى العين، فهو قادر أن يعطيك منها شيئًا، وهو أمين كل الأمانة. ولا يستطيع أن يعطيك من أوروبا ولا من أمريكا شيئًا لأنه لا يعرفهما . أستغفر الله وأستغفر الأستاذ العقاد، بل لأنه لم يرهما رأى العين، ولم يلمم بهما إلا من طريق الكتب.

وأظرف من هذا وذاك أن الأستاذ العقاد أراد أن يُغلِّب خياله على عقله فلم يصنع شيئًا لأن عقله كان فى هذه المرة أقوى من خياله. وماذا تريد أن يصنع، وهو يعرض للمشكلات الفلسفية والسياسية والاجتماعية العليا، وله فى كل هذه المشكلات آراؤه ومذاهبه؟ أتراه يُعْرِض عن هذه الآراء والمذاهب، ويرسل خياله القوى على سَجِيَّتِه؟ ولكن فى هذا خطرًا شديدًا، فقد يجمح الخيال، وقد يمضى إلى غير غاية، وقد يؤيد من الرأى ما لا يرى العقل. والأستاذ العقاد ديمقراطى مخلص يبغض الشيوعية كل البغض، ويبغض الفاشية كل البغض، ويؤثر ما فى الديمقراطية من الاعتدال والقصد، فلا بد من أن يفرض هذا كله على أبى العلاء، ولا بد من أن يُظْهِر لنا أبا العلاء ديمقراطيًا معتدلا عدوًا لسلطان موسولينى وهتلر وستالين. بل للأستاذ العقاد ميل إلى بعض الديمقراطيات دون بعضها الآخر، فهو يؤثر ديمقراطية أهل الشَّمال، فلا بد من أن يفرض هذا على أبى العلاء، فأبو العلاء إذًا يؤثر أهل

السويد والنرويج والدانمرك على شعوب أوروبا كلها . والأستاذ العقاد يُعْجَب بما فى حياة الإنجليز من توازن، فلا بُدَّ من أن يعجب أبو العلاء من هذا التوازن أيضًا . وكذلك أصبح أبو العلاء صورةً للأستاذ العقاد، ولم يصبح الأستاذ العقاد صورةً لأبى العلاء .

والمسألة التى تحتاج إلى جواب، ولكنا لم نظفر بهذا الجواب، هى هذه: أيرضى أبو العلاء عن هذه الصورة التى فرضها عليه الأستاذ العقاد لو أنه عَرَفها أم يسخط عليها ؟ أما الأستاذ العقاد نفسه فيجيبنا بأن أبا العلاء لا يرضى عن هذه الصورة لأن أبا العلاء لا يريد أن يكون شيئًا غير أبى العلاء . ففيمَ إعطاؤنا هذه الصورة؟ وفيم عَرْضُها علينا ؟ وفيم إزعاج الشيخ عن مرقده؟ وفيم تكليفُه السفر فى الطائرات والقطارات والسفن، وتكليفه ما لا يطيق وما لا يحب؟ فى شىء واحد هو هذا العبث الخصب، وهذا اللعب الممتع الذى يعمد إليه الأديب ليعطيك ما عنده، وليُظْهِرك على ما فى نفسه . وما ينبغى لك أن ترسم للأديب طريقه أو تفرض عليه هذه الخطة أو تلك فى الإنتاج، وإنما ينبغى أن تقبل منه ما يعطيك راضيًا عنه أو ساخطًا عليه، قابلا له أو نافرًا منه، وأن تحمد له ما يَبذُل من الجهد والمحاولة لإمتاعك وإرضاء نفسك، سواء أوُفِّقَ إلى ما يريد وإلى ما تريد من ذلك أم لم يُوفَّق .

فلنحمد للأستاذ العقاد جهده، ولنشكر له محاولته، ولنسجل له كثيرًا من التوفيق فى تصوير أبى العلاء القديم، وإن كنا نظن أنه قد أخطأ من صورة الشيخ بعض ملامحها، وذهب فى تفسير بعض شعره مذاهب ما أظنه كان يرضاها وما أظنها تلائم الحق من أمره. فقد روى الأستاذ العقاد من حديث أبى العلاء عن الخمر مثلا شعرًا كثيرًا، وهو يرى أن الشيخ لعله قد ذاق الخمر فى الأديرة التى أَلَمَّ بها، وهذا جائز، وجائز أيضًا أنه ذاقها فى غير الأديرة حين كان يعيش عيشة الشعراء فى الطور الأول من حياته، بل جائز أيضًا أنه قد ذاقها فى بغداد حين كان يعيش عيشة الفلاسفة والعلماء . ولكنى لا أحسبه شرب الخمر أو هَمَّ بشربها بعد العزلة كما يظن الأستاذ، وما أحسبه اشتاق إليها، وما أرى أن فى شعره ما يصوِّر هذا الشوق، وإنما هى مذاهب الرجل فى التعبير والتصوير، لا ينبغى أن تؤخَذ على ظاهرها .

ويُجْرِى الأستاذ العقاد بين أبى العلاء وتلميذه حوارًا يكثر فيه الاستشهاد بالقرآن الكريم. وأكبر الظن أن هذا النوع من الحوار، وهذا النحو من الاستدلال لا يلائم روح أبى العلاء، وإنك لتقرأ "الفصول والغايات"، وهو كتاب وعظ وتمجيد لله فيما يقول صاحبه، فتعجب لمقدار استشهاد أبى العلاء بالقرآن والحديث. وقد لاحظت أن الرجل لا يستشهد بهما إلا على اللغة، وعلى اللغة وحدها . ثم إن الأستاذ يُحمّل أبا العلاء من هذا الاستدلال ما لا يطيق، فهو يجرى على لسان أبى العلاء أن الكثرة لا رأى لها، وهو يحمل أبا العلاء على أن يستشهد لذلك بآيات من القرآن الكريم كقول الله تعالى: "بَلْ أَكْثَرُهُمْ لا يَعْقِلُونَ"، وكقوله: "وَإِن تُطِعْ أَكْثَرَ مَن فِى الْأَرْضِ يُضِلُّوكَ عَن سَبِيلِ الله" . وما أظن إلا أن الأستاذ يوافقنى على أن هذا النحو من الاستدلال شديد الخطر، بل هو قد نَبَّه على ذلك بالنص، فأجرى على لسان التلميذ أن الله يأمر بالشورى، ثم أجرى على لسان أبى العلاء أن الله يأمر بسؤال أهل الذكر، ويفضل العلماء على غير العلماء . وواضح جدًّا أن كل هذه الآيات ملائمة أشد الملاءمة لمواضعها التى جاءت فيها، ولأغراضها التى سيقت إليها، وأننا نتكلف شططًا من الأمر حين نسوقها للاستدلال على أن للكثرة رأيًا فى الحكم أو على أن الكثرة لا رأى لها فيه. وقد أراد الأستاذ أن يجعل لأبى العلاء منزلةً بين أبى نواس وبين عمر الخيام، وما أدرى أموفَّق هو فى هذا إلى الصواب أم غير موفَّق؟ ولكنى أعلم أن أبا العلاء خليق أن يُقْرَن إلى أبيقور فى مذهبه الخلقى، وفى إعراضه عن اللذات، لأنها لا يمكن أن تتاح له كاملةً.

وهناك هَنَاةٌ كنت أحب أن يبرأ منها الكتاب، فقد تصور تلميذ أبى العلاء أن الشيخ يمكن أن يكون قاضى القضاة، وقاضٍ واحد للمعرة يكفيها، وما أحسب أنها قد كان لها قضاة فى عصر أبى العلاء . وقد جرى على لسان التلميذ وعلى لسان الشيخ كلام أُهْمِل فيه النحو بعض الإهمال. وما أظن أن أبا العلاء كان ينصب أو يجر حيث يجب الرفع، وما أظن أنه كان يقبل من تلميذه أن يضع "مَنْ" مكان "ما" . وما أشك فى أن هذا من خطأ المطبعة، ولكنه خليق أن يُنَبَّه إليه. وفى الكتاب ذكر

لحيرة المنبتّ الذى لا أرضاً قطع ولا ظهرًا أبقى، وما أعرف أن المُنْبَتَّ حائر، وإنما المنبتّ مُسْرِف فى الإسراع، يعرِّض ناقته للعطب، فلا يغنى عنه إسرافه فى السرعة شيئًا، فلا حيرة هناك ولا حائر.

وبعد، فإن فى الكتاب فصولا رائعةً رائقةً، يجد فيها القارئ من اللذة والمتاع ما لا تغض منه هذه الملاحظات، ولو لم يكن فيه إلا أنه يمكِّن القارئ الشاب من الإلمام بهذه الآراء التى تصطدم ويشتد بينها الصراع فى حياة العالم الحديث وبموقف الأستاذ العقاد من هذه الآراء لكان هذا خليقًا أن يجعل قراءته مصدر نفع متصل وغذاء للعقل والروح.

تحليلى لما كتبه طه حسين عن "رجعة أبى العلاء" للعقاد

فى الفصل السابق يقول د. طه حسين عن العقاد وكتابه: "رجعة أبى العلاء": "لم يرد أن يصور لنا أبا العلاء فحسب، أو قل لم يُرِدْ أن يصور لنا أبا العلاء كما كان، وإنما أراد أن يصوره كما يمكن أن يكون لو أن الله أنشره وردَّه إلى الحياة. والله وحده هو القادر على أن ينشر أبا العلاء، وهو القادر على أن يعطينا من أبى العلاء الصورة الصادقة لو أن أبا العلاء عاش فى هذا الزمن الذى نعيش فيه. فأما نحن فمتكلِّفون حين نحاول ما لا طاقة لنا به، ونطلب ما لا سبيل لنا إليه. ومن التكُّلف ما ينتهى بأصحابه إلى الإخفاق، ويضطرهم إلى الإحالة، ويدفعهم إلى ألوان من السُّخْف. ومن التكُّلف أيضًا ما يخطئ بأصحابه ما أرادوا، ولكنه ينتهى بهم إلى خير ممَّا أرادوا، ويتيح لهم إمتاع قُرَّائهم بلون من ألوان الأدب طريف، وهذا هو الذى كُتِب للأستاذ العقاد.

فقد أراد أن يعطينا صورةً من أبى العلاء لو عاش فى هذا العصر، فأعطانا صورةً من الأستاذ العقاد الذى يعيش فى هذا العصر، وما أحسبنا قد خسرنا شيئًا، بل أعتقد أننا قد ربحنا كثيرًا. فمن أعسر الأشياء وأبعدها عن متناول الأديب مهما يكن ذكى القلب نافذ البصيرة أن يبلغ الغاية من تصوير الحقيقة التاريخية، فكيف باختراع الصورة لشىء لم يكُن وليس من الممكن أن يكون؟ أريد أن أقول: إن من أصعب الأشياء على الأديب أن يعطينا صورةً صادقةً من أبى العلاء نفسه كما عرفته المعرة، وكما عرفه معاصروه، فكيف السبيل إلى أن يعطينا الأديب صورةً من أبى العلاء العصرى الذى لا يعرفه أحد، ولا يمكن أن يعرفه أحد لأنه لم يوجد، وليس يمكن أن يوجد؟ وأقل الناس علمًا بالتاريخ الأدبى وممارسةً لصناعته يعرفون أن كثيرًا من المؤرِّخين ربما خُيِّل إليهم أنهم يصوِّرون هذا الكاتب أو ذاك، وهذا المفكر أو ذاك، ولكنهم فى حقيقة الأمر لا يصورون إلا أنفسهم: يعكسون أنفسهم على رجال التاريخ، ويصفون أنفسهم حين يصفون رجال التاريخ. يفهمون النصوص الأدبية كما يستطيعون، وكما تريد طبائعهم وأمزجتهم لا كما أراد الأدباء والمفكِّرون الذين أَمْلَوْا هذه النصوص أو كتبوها، فكيف

بالمؤرخ الأدبى إذا أراد أن يبعث شخصًا من أشخاص التاريخ، ويمنحه حياةً جديدةً معاصرةً لا يكاد يعتمد فيها إلا على الشواهد والقرائن، ولا يكاد يستمدها إلا من الوهم والخيال؟" .

لقد أكد طه حسين فى هذا النص أن الواحد منا، مهما يحاول أن يكون محايدا موضوعيا فى دراسة شخص ما مضى فى التاريخ، لن يستطيع أن يقدم لنا سوى صورته هو. يقصد أنه لن يبلغ حقيقة ذلك الشخص بل سيقدم ما استطاع الوصول إليه، وهو شىء آخر غير الشخص بكل تأكيد. ومع هذا فإن د. طه لا ينقم على مثل ذلك الدارس مع معرفته أنه لن يصل إلى حقيقة الشخص الذى يتناوله. فما باله ينقم على العقاد محاولته درس ما يمكن أن يقوله أبو العلاء لو كُتِب له أن يرجع إلى الدنيا ورأى ما طرأ عليها من تطورات فى الفكر والسياسة والعقيدة والأدب؟ لقد قال إن معرفة ما يقوله أبو العلاء لدن عودته المفترضة أمر غير ممكن. ولكن ماذا فى ذلك، وكل محاولة لمعرفة حقيقة أى شىء وأى شخص غير ممكنة حتى لو كنا ندرسه فى عصره، بل حتى لو كنا معاصرين له، بل حتى لو كنا نحاول معرفة نفوسنا التى بين جنبينا؟ إننا، فى كل الأحوال، إنما نبذل جهودنا، والباقى على الله سبحانه. وليس هناك من يعرف حقيقة أى شىء أو شخص كما هى بالضبط سوى رب العباد. فأنا إذن لا أتفق مع د. طه فى موقفه مما كتب العقاد عن أبى العلاء وعودته المتخَيَّلة إلى دنيانا. والطريف أن طه حسين كان له قبلا رأى آخر فى دراسة الأدباء صرح به فى مقدمة كتابه: "تجديد ذكرى أبى العلاء"، إذ أكد أنه لم يصور أبا العلاء على غير حقيقته، وأن من اتهموه بهذا "لو قد كانوا قرأوا الكتاب ودرسوه لعرفوا أَنِّى لم أقل فى أبى العلاء إلا ما قال فى نفسه، ولم أصوره فى هذا الكتاب إلا بما صوَّر به نفسه فى "اللزوميات" وغيرها من كتبه" .

وأخرى لاحظتها فيما كتب طه حسين عن كتاب العقاد: "رجعة أبى العلاء"، ألا وهى أنه لم يحاول أن يتوقف أمام شىء مما قاله العقاد وشفعه بنصوص من شعر أبى العلاء، بل أطلق القول إطلاقا وحكم حكما عاما بأن ما فعله العقاد أمر فى غير محله. لقد تحدى العقادُ، فى طبعة تالية للأولى، كلَّ من يختلف معه حول ما قاله عن حكيم المعرة بأن يدله على شاهد واحد من الشعر العلائى وضعه فى

غير موضعه أو لَوَاه ليقول ما ليس فيه. وهو ما لم يفعله طه حسين. وأتصور أن العقاد كتب ذلك فى الطبعة التالية ردا على كلام د. طه، الذى لم يتوقف أمام شعر المعرى ويبين أنه قد قُسِرَ قَسْرًا على ما لا يتضمنه من معنى، مكتفيا بالإنكار العام على العقاد دون أن يُرْدِف هذا الإنكار ولو بشاهد واحد يعزز ما يقول.

وطه حسين ينكر أيضا على العقاد أنه أرجع المعرى إلى الحياة، قائلا إن الله وحده هو من يبعث الموتى. وهى حجة مضحكة لأنه يعرف أنه لا العقاد ولا تريليون واحد كالعقاد يمكن أن يزعم أنه سوف يعيد أحدا إلى الحياة بعد أن مات، وأن العقاد حين يتحدث عن رجعة أبى العلاء إنما يقصد الرجعة الفكرية، وهى رجعة خيالية تتم فى العقل والخاطر وتُنطِق العائد إلى الدنيا بما ترك وراءه من أفكار وعقائد تتضمنها كتبه وأشعاره بغية مقارنتها بنظائرها فى عصرنا ليرى إلى أى مدى تقترب رؤاه ومقولاته من رؤى عصرنا ومقولاته أو تبتعد عنها. ويرى طه حسين أن العقاد، فى "رجعة أبى العلاء"، لم يصور المعرى بل صور نفسه هو، وأورد أفكاره هو، ومن ثم كان ما صنعه أمرا لا يصح. لكننا وضحنا أن العقاد لم ينسب شيئًا للمعرى لم يقله.

وقد تخيل بطل من أبطال رواية دستيوفسكى: "الإخوة كاراموزوف" أن السيد المسيح عاد إلى الأرض فى طوفة عابرة، ونزل بأشبيليه أيام محاكم سطوة التفتيش فوعظ الناس وصنع المعجزات، وأقبل عليه ضعاف النفوس والمرضى والمحزونون يلثمون قدميه، ويسألونه العون والرحمة. وإنه ليمضى بين الشعب يضفى عليهم حبه وحنانه، ويبسطون له شكايتهم ومخاوفهم، إذا برئيس ديوان التفتيش يعبر بالمكان ويتأمل السيد، والشعب من حوله، هنيهة ثم يشير إلى الحراس أن يعتقلوه ويودعوه حجرة السجناء انتظارا للتحقيق. وفى المساء ذهب المفتش الأعظم إلى الحجرة وقال للمسيح: "إننى أعرفك ولا أجهلك، ولهذا حبستك! لماذا جئت إلى هنا؟ لماذا تعوقنا وتلقى العثرات والعقبات فى سبيلنا؟". ثم يقول له فيما يقول: "إنك كلفت الناس ما ليست لهم به طاقة، كلفتهم حرية الضمير، كلفتهم مؤنة التمييز، كلفتهم أن يعرفوا الخير والشر لأنفسهم، كلفتهم أوعر المسالك، فلم يطيقوا ما كلفتهم،

وشَقِيَتْ مساعيهم بما طلبتَ منهم. الآن، وقد عرفنا نحن داءهم وأعفيناهم من هذا التكليف، وأعدناهم إلى الشرائع والشعائر، تعود إلينا لتأخذ علينا سبيلنا، وتحدثهم من جديد بحديث الاختيار وحرية الضمير؟ ليس أثقل على الإنسان من حمل الحرية، وليس أسعد منه حين يخف عنه محملها، وينقاد طائعا لمن يسلبه الحريه ويوهمه فى الوقت نفسه أنه قد أطلقه وفوض إليه الأمر فى اعتقاده وعمله. فلماذا تسوم الإنسان من جديد أن يفتح عينيه، وأن يتطلع إلى المعرفة، وأن يختار لنفسه ما يشاء، وهو لا يعلم ما يشاء؟ إنك منحتنا السلطان قديما، وليس لك أن تسترده، وليس فى عزمنا أن ننزل عنه، فدع هذا الإنسان لنا وارجع من حيث أتيت، وإلا أسلمناك لهذا الإنسان غدا، وسلطناه عليك، وحاسبناك بآياتك، وآخذناك بمعجزاتك. ولَتَرَيَنَّ غدا هذا الشعب الذى لثم قدميك اليوم مقبلا علينا، مبتهلا لنا أن نخلصه منك وأن ندينك كما ندين الضحايا من المعذَّبين والمُحْرَقين". قال إيفان كرامزوف، الذى تخيل هذا الملتقى: "إن السيد المسيح لم ينبس بكلمة، ولم يقابل هذا الوعيد وهذا العداء بعبوس أو ازورار، بل تقدم إلى المفتش الأعظم، وهو شيخٌ فانٍ فى التسعين، فلثم شفتيه وخرج إلى ظلام المدينة وغاب عن الأنظار".

فهل أخطأ دستيوفسكى حين أعاد السيد المسيح للدنيا بعد نحو ألفٍ ونصفِ ألفٍ من الأعوام، وواجهه بقساوسة محاكم التفتيش فى أسبانيا؟ بل إن أبا العلاء ذاته قد بعث فى كتابه: "رسالة الغفران" عددا من الشعراء العرب القدماء من قبورهم يوم القيامة قبل مجيء يوم القيامة بدهور ودهور، وصور مصائرهم فى الحياة الآخرة بناء على ما قالوه من شعر أو وقفوه من مواقف فى الدنيا، ولم ينكر طه حسين على المعرى شيئًا من ذلك ولا أنكره عليه أحد ممن درسوه من العرب أو المستشرقين، بل الكل أبدى إعجابه العظيم بهذا العمل وعده درة من روائع الأدب.

وهذا ما كتبه طه حسين نفسه فى "تجديد ذكرى أبى العلاء" عن ذلك البعث، الذى يرى طه حسين أنه مفعم بالسخرية، ومع هذا لم يتناوله بكلمة نقد. بل إن كلامه ليدل على مرافأته له على هذا العمل: "فأما السخرية فحسبك أنْ تسمع خلاصة القَصَص الطويل الذى ساقه أبو العلاء لدخول على بن

القارح فى الجنة. قام هذا الرجل من قبره يوم البعث فلبث فى الموقف أمدًا طويلا حتى أعياه الحرُّ والظمأ، وهو واثقٌ بدخول الجنة لأن معه صكَّ التوبة، فلم يفهم معنى هذا الانتظار، ففكر فى أنْ يخدع سَدَنَة الجنة بما كان يخدع به النَّاس فى الدنيا من الشّعر، فأنشأ القصائد الطوال فى مدح رضوان، وأنشده إياها، فلم يفهم منها شيئًا لأنه لا يتكلم العربية، فلما عَى على بن قارح بأمره سأله: ما بالك لم تحفل بقصائدى، وقد كان يحفل بها ملوك الدنيا؟ ثم كانت بينهما محاورةٌ آيسَتْ على بن قارح من رضوان، فانتقل إلى سادنٍ آخر يُقَال له: زُفَر، وأعاد معه القصة نفسها، ولكن هذا الخازن نبهه إلى أنْ يتشفع بالنبى فى أمره، فاجتهد حتى وصل إلى حمزة، فتوسل به إلى على. وإنه لفى طريقه إلى على وقد كلفه أنْ يُظهِر كتاب توبته، وإنه لفى ذلك وإذا شيخه أبو على الفارسى قد ضاق ذَرْعُه بطائفةٍ من شعراء البادية يخاصمونه فيما تأوَّل من كلامهم، فنَسِى التوبة وأَمْرَ الشفاعة، وذهب إلى أستاذه فذاد عنه أولئك الأعراب، ثم رجع إلى على، وقد فَقَدَ كتاب التوبة. ولكن عليًّا قد هوَّن عليه الأمر، وطلب منه شاهدًا على التوبة، فاستشهد بقاضٍ من قضاة حلب، وقَبِل علىٌّ شهادته، ولكنْ سقاه من الحوض، وأيأسه من دخول الجنة قبل الحساب، فلم يرَ إلا الحيلة، فذهب إلى شبابٍ من بنى هاشمٍ فقال: لقد أَلَّفْتُ فى الدنيا كتبًا كثيرة كنت أبدؤها وأختمها بالصلاة على النبى وعترته، فحَقَّتْ لى بذَلكُمْ عليكم حُرْمَة. ولى إليكم حاجة. قالوا: وما هي؟ قال: إذا خرجت أمكم الزهراء من الجنة لزيارة أبيها فتوسلوا بها إليه فى أنْ يأذن بدخولى الجنة. فقبلوا منه، ثم نادى منادٍ: يا أهل الموقف، غضوا أبصاركم حتى تمر الزهراء. ومرت فاطمة فسلمت على أبنائها، ورغبوا إليها فى أمر صاحبهم، فقبلت، وأشارت إليه أنْ يتبعها، فتعلَّق بركاب إبراهيم ابن النبى، ولم تكن خيلهم تمشى على الأرض لكثرة الزحام، إنما كانت تطير فى الهواء.

وصلوا إلى النبى وشفع فيه، وعاد مع فاطمة وإخوتها ليدخل الجنة، فلما بلغ الصراط لم يستطع أنْ يتقدَّم عليه قِيدَ أصبع، فبعثت إليه الزهراء جاريةً تعينه، فأخذت الجارية كلما أسندته من ناحيةٍ

مال من الأخرى حتى أعياه ذلك وأعياها، فقال لها: يا هذه، إنْ أردتِ سلامتى فاستعملى معى قول القائل فى الدار العاجلة:

ستّ، إنْ أعياك أمري فاحمليني زَقَفُونَه

فقالت: وما زقفونه؟ قال: أنْ يطرح الإنسان يديه على كتفى الآخر، ويمسك بيديه، ويحمله وبطنه إلى ظهره، أما سمعت قول الجحجلول من أهل كفر طاب:

صلحت حالتى إلى الخلف حتى صرتُ أمشى إلى الورا زقفونه

فقالت: ما سمعت بزقفونه ولا الجحجلول ولا كفر طاب إلا الساعة. فتَحْمله وتجوز كالبرق الخاطف. فلما جاز قالت الزهراء عليها السلام: قد وهبْنا لك هذه الجارية، فخذها كى تخدمك فى الجِنَان. فلما صار إلى باب الجنة قال له رضوان: هل معك من جواز؟ فقال: لا. فقال: لا سبيل للدخول إلا به. فعَى بالأمر. وعلى باب الجنة من داخل شجرة صفصاف، فقال: أعطنى ورقةً من هذه الصفصافة حتى أرجع إلى الموقف فآخذ عليها جوازاً. فقال: لا أخرج شيئًا من الجنة إلا بإذنٍ من العلى الأعلى تَقَدَّسَ وتبارك. فلما ضَجِر بالنازلة قال: إنا لله وإنا إليه راجعون! لو أنَّ للأمير أبى المرجى خازناً مثلك ما وصلتُ أنا ولا غيرى إلى درهم من خزانته. والتفت إبراهيم صلى الله عليه فرآه وقد تخلَّف عنه، فرجع إليه فجذبه جذبةً حصله بها فى الجنة".

وهذا كل ما قاله طه حسين عن "رسالة الغفران": "فهذه الصور التى تمثلها هذه القصة الصغيرة تبين مقدار ما تشتمل عليه "رسالة الغفران" من السخرية الخفية، وأمثالها كثير". فلِمَ ينكر على العقاد إذن، والعقاد لم يصل فى بعثه للمعرى إلى ما وصل إليه المعرى فى بعثه الناس جميعا يوم القيامة من جرأة وحرية؟

وبالمثل أقدم دانتى بعد أبى العلاء على الارتحال إلى العالم الآخر وخاض فى الفردوس والمطهر والجحيم واطلع على ما صار إليه فى العالم الآخر كل واحد من أبطاله من نصارى ومسلمين، ومنهم النبى محمد صلى الله عليه وسلم، قبل حلول يوم القيامة بأزمان وأزمان. ولم نسمع أن طه حسين أو

غير طه حسين قد أنكر عليه ذلك، بل هناك إشادة عالمية بهذا العمل أيضا، وإن كان المسلمون الذين يحبون دينهم ونبيهم قد غضبوا لما فعله مع نبيهم الكريم عليه السلام إذ إنه، خيبه الله ولعنه لعنا عظيما، قد وضعه فى قعر الجحيم.

وفى أواخر القرن التاسع عشر عاد عيسى بن هشام، راوى مقامات بديع الزمان الهمدانى، للحياة على يد محمد المويلحى ابن صاحب جريدة "مصباح الشرق"، التى نشر فيها سلسلة من الحلقات القصصية بعنوان "فترة من الزمان– حديث عيسى بن هشام" جمعها بعد ذلك فى كتاب. وهى تقص رحلة قام بها عيسى بن هشام بمصاحبة باشا من باشوات مصر هو أحمد باشا المنيكلى، الذى كان وزيرا فى عهد محمد على، بعد أن خرج هذا الباشا من قبره وعاد إلى الحياة، وأخذ يتجول فى شوارع مصر ودوائرها الحكومية. فبينما كان عيسى بن هشام يمشى فى جبّان من جبانات القاهرة إذ خرج عليه الباشا من قبره حيًّا ليبدأ طوافُ الرجلين بأرجاء العاصمة وهى فى طور التغير السريع حيث يرصد الكِتَابُ ما جَدَّ عليها من تطورات فى كل مناحى الحياة منذ تُوُفِّىَ الباشا وما وقع له جَرَّاء ذلك من مفارقات.

وفى "ليالى سَطِيح"، التى أصدرها حافظ إبراهيم أوائل القرن العشرين، نراه يعيد الكاهن الجاهلى سطيحًا إلى الحياة ويقوم معه برحلة فى أرجاء القاهرة راصدا أثناء ذلك العيوب المنتشرة فى المجتمع، موجها النقد العنيف لها، ومتطرقا إلى المشاكل الاجتماعية والسياسية والأدبية المختلفة التى يعانى منها المجتمع آنذاك كالامتيازات الأجنبية والعادات المنكرة فى شم النسيم وإلقاء المخلَّفات والجثث النافقة فى النيل وحجاب المرأة ووضع السوريين فى مصر ومزاحمتهم أبناء البلاد على الوظائف، وأكل مال اليتامى ومشاكل الأوقاف وشيوع الاعتقاد فى كرامات من يسمَّوْن بـ"الأولياء" وضحك المتصوفة على العامة لاستدرار ما معهم من أموال، والشهرة والحسد وغيره من الأخلاق المصرية، وتجربته المريرة فى السودان، وأوضاع المدرسة الحربية فى عهد الإنجليز، وبعض موضوعات اللغة والأدب كالعامية

والفصحى وتقويم شعر شوقى وشعر حافظ، إلى جانب الحديث عن بعض الأشخاص كالأفغانى ومحمد عبده وكتشنر . . . إلخ.

بل إن الدكتور طه حسين نفسه قد صنع مع أبى العلاء ذاته ما صنعه العقاد مما ينكره الدكتور عليه. لقد درسه فى كتابه: "مع أبى العلاء فى سجنه"، فزاره فى هذا السجن، الذى هو داره، وهو ما يدل على أنه قد بعثه وأحياه، وإلا فكيف يزور ميتا ويحادثه ويسأله ويجيبه؟ قال فى آخر الفصل الخامس وما بعده من ذلك الكتاب: "فلننظر إلى هذا الرجل النحيل الضئيل الضرير، الذى اصطنع لنفسه هذا السجن المادى من داره، وفرض على نفسه فيه حياة السجين وسيرته، وطعامه وشرابه، وغلظته وقسوته، وأقام على ذلك نصف قرن راضيًا به مطمئنًا إليه، نستغفر الله، بل مفاخرًا به! ألم يسمِّ نفْسَه: رهين المحبسين؟ ألم يذكر سجونه الثلاثة فى ذينك البيتين اللذين رويناهما منذ حين؟

لننظر إلى هذا الرجل قد سُجِنَتْ نفسه فى جسمه، فحُدَّتْ بحدوده، وأُكْرِهَتْ على ما أُكْرِهَ عليه من العجز، ثم لم يَكْفِ الطبيعةَ أن اضطرتها إلى هذا السجن، وهو ثقيل أليم بغيض، فأضافت إليه سجنًا آخر، وحالت بين هذه النفس وبين أن تَنْفُذَ إلى العالم المحيط بها من طريق الإبصار كما يَنْفُذ إليه غيره من النفوس، ثم لم يَكْفِهَا هى أيضًا أن اضْطُرَّتْ إلى هذين السجنين، فكأنها عاندت الطبيعة التى سجنتها، وأعلنت إليها العناد والتحدى، وقالت لها فى صراحة: إنَّ هذا العذاب الأليم لا يُضْعِفُنِى، ولا يَفُلُّ من حَدّى، بل قد أرى فيه لذة ورضًا، بل قد أراه هينًا يسيرًا لا يكفينى ولا يَشْفِينى. وانظري! فسأضيف إليه سجنًا آخر، وعذابًا آخر، وحرمانًا آخر. سأحبس نفسى فى هذا المنزل لا أعدوه، وسآخذ نفسى بأشدِّ ألوان الرياضة وأقساها، وسأحرم نفسى ما أباح الله للناس من طيبات الحياة! ولو استطعت لأضفت إلى هذه السجون الثلاثة سجنًا رابعًا وخامسًا، ولو استطعتُ لأضفتُ إلى هذه الألوان من العذاب والحرمان ألوانًا أخرى من العذاب والحرمان. ولكن ماذا أصنع، وهذا آخر الطاقة وأقصى الجهد؟ انظري! إنك لم تقهرينى ولم تَظْهَرِى على، ولكنى أنا الذى يقهرك ويَظْهَر عليك

لأنى أحتفظ أمام قوتك وسلطانك، وأمام بأسك وبطشك، بهذا العقل الحر الثائر الذى لن يهدأ ولن يطمئن حتى يعلم علمك، أو يكون بينك وبينه الفراق إلى آخر الدهر!

أليس هذا الرجل خليقًا بالإشفاق عليه والإعجاب به؟ بلى، وهو خليق بأن نحبه ونؤثره بالود، وبأن نزوره فى هذا السجن الذى اتخذه لنفسه، ونقيم معه فيه يومًا أو أيامًا لنرى كيف كان يعيش فيه، لا عيشته المادية، بل عيشته العقلية الشاعرة المفكرة التى تُصَوّرُها "اللزوميَّات".

وأُدْخِلْتُ على الشيخ فى حجرة واسعة بعيدة الأرجاء قد جلس هو فى صدرها على حصير لعله أن يكون أقْرب إلى البِلَى منه إلى الجِدَّة، وبين يديه نفَرٌ يكتبون، وفى الحجرة قومٌ آخرون كثيرون يسمعون ويَعْجبون، ولكنَّهم لا يقيّدون ما يسمعون. وكان صوت الشيخ شاحبًا حزينًا قد أُلْقِيَت عليه مسْحَة من كآبة، ولكنه كان فى الوقت نفسه ثابتًا ممتلئًا يمازج حُزنَه شىء من الرضا والأمن، وشىء آخر لا يكاد يُحَسُّ كأنه يُمَثِّل غبطة هادئة، وابتهاجًا متواضعًا بما أتيح للشيخ من فوز. وكان يُملى هذه الأبيات:

يدلُّ على فضلِ المماتِ وكونهِ ... إراحةَ جسمٍ أنَّ مسلكهُ صَعْبُ

ألم ترَ أنَّ المجد تلقاك دونه ... شدائدُ من أمثالها وجبَ الرُّعبُ؟

إذا افترقت أجزاؤنا حُطَّ ثقلُنا ... ونحملُ عِبْئًا حين يلتئمُ الشعبُ

وأَمْسِ ثَوَى راعيك وهو مودّعٌ ... ولو كان حيًّا قام فى يده قَعْبُ!

وقد أعجبنى هذا الصوت الشاحب المُشْرق، والمحزون المبتهج، ووجدْتُ فى الاستماع له لذةً وأُنسًا لم أجدْهما فى الاستماع لصوت قط. ولكنى تجاوزت الصوت مسرعًا إلى ما كان يُمْلِى مِن الشعر، فوقفْتُ منه عند أمرين، أو قُلْ: عند أمور ثلاثة مختلفة، ولكن ائتلافها هو قِوَام هذه الأبيات... وأظننى نَبَّهْتُكَ إلى ذلك فى أول هذا الحديث، وقلْتُ غير مرة: إنى لا أملى كتابًا فى البحث العلمى ولا

فى النقد الأدبى، وإنما أسجل خواطر أثارتها فى نفسى عِشْرَة أبى العلاء فى سجنه وقتًا ما، واستماعى له وهو ينشد شعر "اللزوميّات".

وهذه الأبيات التى سمعْتُ أبا العلاء ينشدها فأعجبَتْنى من جميع وجوهها أغْرتنى بكثرة الاستماع للشيخ حين كان يملى شعره هذا على كُتَّابه وطُلابه، كما أغْرتنى بأن ألزم الشيخ فى جميع أطوار يقظته العاملة حين كان يخلو إلى نفسه ما أقمْتُ معه فى سجنه، فقد كنت حريصًا على أن أُحَصِّل لنفسى هذه اللذة الفنية العقلية بالاستماع لإملاء الشيخ وبالفهم عنه، كما كنت حريصًا على أن أشهد الشيخ وهو يعانى ألوان الجهد الفنى والعقلى، ويصطنع ألوان الحيل ليجمع بها بين المعانى الفلسفية التى لم يَأْلَفْها الشعر كثيرًا فى لغتنا العربية وبين الألفاظ القريبة والغريبة فى هذا النظم العسير، وبهذه القافية الشاقة. وكانت نتيجة لزومى للشيخ آناء الليل وأطراف النهار شهرًا وبعْض شَهْر هى هذه التى أريد أن أصورها لك، وأَعْرِضها عليك...

وما أرانى أخطأْتُ حين رأيت رضاه عن هذين البيتين، وحين سمعْتُه يكرر إنشادهما فى خلوته إلى نفسه فى ظلمة الليل أو فى وضح النهار، فكلاهما ظلمة بالقياس إلينا جميعًا. وما أرانى أخطأْتُ حين رأيت كُتَّابه وطُلابه الذين لم يكونوا يكتبون يُعْجَبون بهذين البيتين، حين أملاهما الشيخ ذات صباح أو ذات مساء، أشدَّ الإعجاب ويستعيدونهما مرة ومرة لأنهم كانوا يحبون أن يسمعوهما من الشيخ ينشدهما فى صوته الممتلئ الشاحب، وعلى وجهه ابتسامة ليست أقلَّ شحوبًا من صوته، ولكنها تدل على الرضا بهذا الفوز الفنى الظريف. وما أظننى أخطأت حين سمعت الكُتَّاب والطُلاب يرددون هذين البيتين بعد انصرافهم عن الشيخ، يريدون أن يحفظوهما، ويُقِرُّوهما فى قلوبهم... إلخ".

ليس هذا فحسب، بل إنه يقارن بين أوضاع أبى العلاء فى عصره وبين أوضاعنا السياسية والاعتقادية فى العصر الحديث. قال: "فهذا الرجل الحر الذى لم يعرف المسلمون من يشبهه فيما أباح لنفسه من حرية عقلية لا يستطيع أن يتمتع بها مُسْلِم فى هذا العصر الحديث، عصر الدستور والديمقراطية والحياة النيابية، هذا الرجل الحر فى رأيه وتفكيره وفيما تصوَّر وفيما خيّل إلى نفسه وإلى

الناس وفيما انتهى إليه من حُكْم وفيما دعا إليه الناس من مذهب، هذا الرجل الذى تجاوَزَ الحرية إلى الثورة قد فَرَضَ على نفسه قيودًا مُحْكمةً وأغلالا ثقالا . وليس المهم أنه فَرَضَ على نفْسه العُزْلة، واجتناب الزواج والنسل، والإعراض عن لذّات الحياة، والاكتفاء بأغلظ ما أُتيحَ له من العيش، فهذه كلها قيود وأغلال تقتضيها فلسفته، فهى نتيجة عملية فى السيرة لهذا النحو من التفكير الذى دُفِع الرجل إليه، وإنما المهم أنه حرَّر نفسه من القيود الدينية والاجتماعية والطبيعية أيضاً، ثم فَرَضَ عليها هذه القيود الفنية التى نَنظُر إليها فَنَبْتَسِم، والتى أَقَلُّ ما توصف به أنها ساذجة، لا تلائم جدَّ الفيلسوف ومرارته" .

بل إنه فى رسالته عن "ذكرى أبى العلاء"، التى أحرز بها درجة الدكتورية من الجامعة المصرية القديمة يقول فى "التمهيد" ما نصه: "قد تجاوزُ القرنَ العَاشر لميلاد المسيحِ والقَرنَ الحادى عَشَر، وهُمَا العَصْران اللّذان عاش فيهما أبو العلاء، قد نجاوزهما إلى هذا العصرِ الجديد الذى نحن فيه لنقارن بين آراءِ الرجلِ وكثيرٍ من الآراء المُحْدَثة التى تَكَشَّفَ عنها عصرُ الفَلسفة والاختراع" . ومن ذلك قوله مثلا فى المقالة الأخيرة الخاصة بفلسفة أبى العلاء عن تصور المعرى لـ"الزمان"، إذ قال: "وهذا الرأى فى الزمان هو الذى رآه "استورت مل" الفيلسوف الإنجليزى، وأثبت قِدَمه وأنه لا أول له" . ومن هذا أيضا قوله عن مذهب المعرى السياسى فى ذات المقالة: "سُخْطُ أبى العلاء على ما رأى وقرأ من ظُلْم الملوك والأمراء دعاه إلى التفكير فى مصدر السلطة التى أُتيحت لهم، فلم يرَ لها مصدرًا إلا الأمَّة التى استأجرت حكامها ليقوموا بمصالحها العامة، فأى تجاوزٍ لهذه القاعدة يقع فيه الحكام كافٍ لمقتهم والتعاون عليهم، وهو أحدث الآراء الإفرنجية فى الحكم، وفيه يقول:

مُلَّ المُقَامُ، فكم أعاشر أمةً ... أمرت بغير صلاحها أمراؤها

ظلموا الرعيةَ واستجازوا كيدها ... وعَدَوْا مصالحها، وهم أُجَرَاؤها

ومن هنا نعلم أنَّ أبا العلاء لا يرى الملك ولا وراثته، وإنما يرى الانتخاب والبيعة كما يراها الجمهوريون. فأما سخطه على القدماء والمحدثين من الملوك فكثيرٌ فى "اللزوميات"، وقد روينا بعضه فيما سبق".

كذلك نجده، فى الجزء الأول من "حديث الأربعاء" فى خاتمة حديثه عن عمر بن أبى ربيعة والغزلين، يقول ردا على د. أحمد ضيف، الذى وضع رسالة جامعية بالفرنسية قارن فيها بين عمر بن أبى ربيعة وألفريد دى موسيه: "لا أضع ابن أبى ربيعة بإزاء ألفرد دى موسيه، وإنما أضعه بإزاء رجل فرنسى آخر هو أخوه حقًّا، هو صورته الصادقة لولا ما بينهما من فروق البيئة والجيل، ولكن نفسيهما نفس واحدة، ولكن حسيهما حس واحد، ولكن مذهبيهما فى الحب وإعلانه مذهب واحد، ولكن ميليهما فى الحياة يوشكان أن يكونا ميلا واحدًا. كلاهما أحب بجسه وأخضع قلبه لحسه، وكلاهما فتن النساء، وكلاهما تحدث بفتنته للنساء حديثًا حلوًا خلابًا، وكلاهما تعمق فى الحب الحسى حتى وصل إلى قرارته، وكلاهما أحب حتى كره الحب، ولذ حتى زهد اللذة، وكلاهما لم يعرف لحبه موضوعًا يقصره عليه، فكان يترك هذه ليحب تلك، ويخلص من هذه ليقع فى شراك تلك.

ستسألنى عن هذا الفرنسى الذى يشبه عمر بن أبى ربيعة هذا الشبه القوى الغريب. ليس شاعرًا، ولكنه ناثر كالشاعر، أنت تعرفه حق المعرفة لأن بينك وبينه صلة قوية لأنه صديق الشرق عامة، وصديق مصر خاصة: بيير لوتى. أقرأت شيئًا من حب هذا الكاتب؟ أقرأت كتبه عن فتيات قسطنطينية بنوعٍ خاص؟ إنى أحب أن تقرأ هذه الكتب، وأنا واثق كل الثقة بأنك لن تشك بعد قراءة ابن أبى ربيعة فى أن هذين الرجلين يصدران عن مصدر واحد. ولو أن لى أن أومن بالتناسخ لقلت: إن نفس ابن أبى ربيعة قد مرت بها أطوار الحياة المختلفة فهذبتها تهذيبًا وصَفَّتْها تصفيةً، ثم تمثلتْ فى هذا العصر الحديث فى شخص بيير لوتى، فكتبت ما كتب بيير لوتى. مكان هذا الكاتب الفرنسى من النساء عامة، ومن فتيات القسطنطينية خاصة، كمكان عمر بن أبى ربيعة من المرأة عامة، والمكيات خاصة".

وهل صنع العقاد شيئًا سوى هذا ؟ وإن كان كل منهما قد أدى ما فعله بطريقته. بل إن طه حسين فى هذا النص الأخير ليتفوق على العقاد، فهو لم يكتف بالقول بشبه ابن أبى ربيعة لبيير لوتى، بل قال إنه هو هو، وإن كان احترز فعلق ذلك على أن يؤمن بالتناسخ. وهو ما لم يصل إليه العقاد فى كتابه الذى نحن بسبيله. فلم الإنكار إذن على العقاد ؟ الواقع أن د. طه لم يكن له حق فى الذى قاله.

وأستطيع أيضا أن أورد مقارنتين قام بهما مستشرقان أوربيان بين النبى عليه السلام وبين أفكار عصرنا ومقولاته وسياساته: أولهما المستشرق البروفيسير ن. ستيفن (Prof. N. Stephen) فى كتابه: "Muhammad and Learning"، الذى أبدى فيه إعجابه بالنبى محمد عليه الصلاة والسلام لأنه، وهو الأمى من أمة أمية ومن عصر كانت الكنيسة تحرم على أتباعها فيه قراءة الكتاب المقدس، يجعل طلب العلم فريضة على كل مسلم ومسلمة متفوقا بذلك على حضارة عصرنا، التى كل ما بلغته فى ميدان نشر العلم أنها جعلت التعليم حقا لكل مواطن، والحق كما نعرف لا يلزم صاحبه بأخذه، بخلاف الفريضة، التى يأثم مهملها ويجب عليه عملها وجوبا. وهذا هو وجه المقارنة، الذى ينكر طه حسين على العقاد أن يقوم بمثله مع المعرى.

والمستشرقة الأخرى هى فرانسيسكا دو شاتِل (Francesca De Chatel) الصحفية والأنثروبولوجية الهولندية صاحبة مقالة "Muhammad, A Pioneer of Environmentalism"، التى أكدت فيها أن النبى محمدا هو رائد الحفاظ على البيئة فى التاريخ مستشهدة على ما تقول بنصوص من القرآن والحديث أثبتت بها أن الرسول سبق عصره فى هذا الميدان بل تفوق على عصرنا ذاته. فما قول د. طه فى ذلك؟ ويجد القارئ ما كتبتُه عن المستشرق الأول فى فصل "العلم" من كتابى: "الحضارة الإسلامية- نصوص من القرآن والحديث ولمحات من التاريخ"، وما كتبْته المستشرقة الهولندية مترجَما بقلمى فى كتابى الآخر: "نصوص استشراقية مترجمة من الإنجليزية". وحديث البروفيسير ستيفن يدخل فى باب التربية المقارنة، أما حديث الصحفية الهولندية فينتمى إلى الدراسات البيئية المقارنة.

وما كتبه العقاد عن عودة المعرى وعن المقارنات بين أفكار الشاعر الكبير ومعتقداته وبين أفكار عصرنا ومعتقداته وأنظمته هو من الأدب المقارن طبقا لمقارنى الأدب الذين يُدْخِلون فى ذلك العلمِ المقارنةَ بين الآداب وبين العلوم الأخرى من فلسفة وسياسة وعلم نفس وعلم اجتماع ودراسات دينية. . . وقد كان العقاد محتاطا ومتواضعا إذ قال فى التمهيد الذى كتبه لكتابه: "أحببت أن أتخيل "رهين المحبسين" يجوس بيننا خلال الديار، ويتمرس بأحوال الأمم فى عالمنا الحاضر، فماذا هو قائل؟ وماذا هو فاعل؟ لا شك أن أحوالا كأحوال العصر الحاضر قد كانت مشهودة معهودة فى أيام أبى العلاء، ولا شك أننا واجدون فى كلامه حُكْمًا مكشوفاً أو ملفوفاً على جميع تلك الأحوال. فأما ما يختلف من شئون زماننا وزمانه فهل يستطاع قياسه والنفاذ إلى رأى أبى العلاء فيه وفاقاً لذلك القياس؟ وهل فى مقدورنا نحن أبناء هذا الزمن أن ندعو الحكيم للجهر برأيه فيه؟ ذلك ما قد حاولناه فى هذه الصفحات، ونحسب أننا قد أصبنا فيه بعض التوفيق إن تعذر التوفيق كله فى مجال الفرض والتخمين".

وقد لاحظت منذ مفتتح الكتاب أن العقاد قد جعل أساس كتابه كلام المعرى فى شعره ثم بنى عليه أحداث قصته والمحاورات التى دارت فيها، فهو إذن لم يأت بشىء من لدنه ولم ينطق الشاعر بشىء لم يقله ولم ينسب إليه شيئًا لا يوائمه ولا يليق به. ولكى يتابع القارئ ما أقول عن قرب وتتضح له الصورة هأنذا مورد الفصل الذى عقده العقاد للقاء العقاد بالمستشرقين الألمان فى بلادهم قبل أن يغادرها بعدما عرف الحكم العسكرى فيها عن قرب وبَلا عيوب هذا الحكم رغم ما يبدو فى ظاهره من نعمة تحقيق الأمن والاستقرار. والفصل المقصود عنوانه: "المستشرقون".

قال العقاد فى هذا الفصل: "هؤلاء الذين استغربتَ أمرهم يا مولاى هم من سميناهم نحن بـ"المستشرقين"! وهم أناس لم يسمع بهم الأستاذ لأنهم نشأوا أول نشأتهم فى عصره، فكان أقدمهم يتعلم العربية والحكمة على عرب المغرب يوم كان الأستاذ يُمْلى دروسه القيمة فى المَعَرَّة قبل عشرة قرون، وكانوا قسيسين ورهباناً يدرسون علوم العرب ليفقهوا أسرار القرآن ويستعدوا لها بالحجة والبرهان، ثم شاع أمر الدولة المسيحية وأَمْر الخلاف على الأناجيل بين حبرها الأعظم ومن خرجوا عليه واعتزلوه.

فمن ثَمَّ كثرت طوائفهم فى بلاد الجرمان ولا يزالون أكثر ما يكونون بين هؤلاء القوم، ولا سيما وهم قوم مشغوفون باللغات والبحث فى الأصل واللهجات. فهذا علة ما استغربه الأستاذ من شيوع الاستعراب هنا حيث نحن الآن مقيمون. وإنهم من أجل هذا يحومون حول هذا الوِرْد ويغتنمون هذه السانحة، ولا يريدون أن يعبر بهم حكيم المعرة دون أن يُوسِعُوه حفاوة وسؤالا ويتخذوا من كلامه بيانًا يعتصمون به ودعاية يدعون إليها. فإن شاء الأستاذ أن يصابرهم ويستقصى خبرهم فله الرأى الأعلى فيما يشاء.

ذلك كان حديث التلميذ لأستاذه بعد رحلة ليست بالقصيرة قضياها فى بلاد الجرمان، ولقيا فيها فئات من المستشرقين سمعوا بِرَهِينِ المحبسين فزاروه واستزاروه، وسألوه وأجابوه، وعجب أبو العلاء من شأنهم فى بلاد الغرب فسأل تلميذه عنهم على سبيل الاستطلاع أو على سبيل القِصَاص لكثرة ما أطال عليه من سؤال، وكثرة ما التمس عنده من فائدة، وكثرة ما كلفه من تجوال. فلما أنبأه التلميذ نبأهم قال أبو العلاء:

استعجم العُرْبُ فى المَوَامِي ... بعدك، واستعرب النَّبِيط

ثم قال:

أين امرؤ القيس والعذارى ... إذ مال من تحته الغبيط؟

وجعل يردد: أين؟ أين؟ ثم عاد يقول: هيهات! هيهات!

هذه فئةٌ عَهِدْنا لها أشباهًا بين رهبان زماننا يدرسون العلم دراسة رهبان ولا يزالون رهبانًا فى كل ما يدرسون. فهم يحجون إلى العلم من طريق الدين، وقَلَّمَا يعرفون العربية إلا بلسان أعجم ونفوس أشد عجمة، وأقربهم إلى البَصَر بها من كان للعلم قَصْدُه وكانت له فى لغة قومه قَدَمٌ، وهم جامعون ومحيطون، دأبهم كدأب كل محيط يقف عند الأطراف ولا ينفذ منها إلى القلب، ولهم على ذلك ما استحقوا من جزاء وثناء. ثم قال: ومَنْ هؤلاء الذين تسألنى أو تأمرنى أن ألقاهم الساعة؟

قال التلميذ: أستغفر الله يا مولاى، فالأمر والرأى لك. وإنما هو اقتراح أو رجاء، وأنت ما ترضاه من قبول أو إباء. هؤلاء الصحفيون يسألون، وقد عرفت طريقتهم فى السؤال. فإن أذنت لَقِيتَهم جميعًا مرة واحدة وأفضيتَ لهم بخبر ما هم مستخبِرون، فلا نجاة منهم قبل أن نرحل من هذه الديار.

فاستسلم أبو العلاء وأومأ قائلا: على بهم مجتمعين! فما أتمها حتى كان واحد منهم على الباب، وكان يتلو خطابًا قد استظهره وتصنَّع لإلقائه، وجاء منه بعد كلام طويل: إننا نستقبل منك فى بلاد الجرمان رجلا من أهل الشمال وإن كان مولده فى الجنوب، وعقلا من عقول الآريين وإن كان منسوبًا إلى الساميين، وشاهدًا جديدًا على صدق علم الأجناس، الذى كشف لنا حقيقة النبوغ ودخيلة المزايا والأخلاق بين الشعوب. فلا فضل ولا عبقرية ولا ارتقاء فى الآداب والفنون ولا فى العقائد والأخلاق إلا أن يكون مردُّها جميعًا إلى أبناء الشمال، وإنْ خفيت مصادر النسب واختلفت مواقع الميلاد.

ولو لم تكن أيها الرجل العظيم من سلالة الآريين لما اتصل الروح بينك وبين الهند فرأيت ما رآه البوذيون وحرَّمت ما يحرّمون، وأبحت ما يبيحون، فأنت الناهى عن أكل الحيوان وجناه حيث تقول:

تَــقِ اللهَ حتــى فــى جَنَــى النحــل شُــرْبَه ... فمـــا جمعـــتْ إلا لأنفـــسها النحـــلُ

وأنت الناصح بإحراق الموتى وإن عجبتَ منه حيث تقول:

فاعجــب لتحريــق أهــل الهنــد مَيّــتَهم ... وذاك أَرْوَحُ مـــن طـــول التبـــاريح

إن حرَّقــوه فمــا يخــشَوْن مــن ضَــبُعٍ ... تــسرى إليــه ولا خَفْــى وتطـــريح

والنـــار أطيـــب مـــن كـــافورِ ميّتنـــا ... غِبًّـــا وأذهـــب للنكـــراء والـــريح

وأنت المنكِر كل ما ذهب إليه البشر إلا مذهب الهند حيث تقول:

عجبـــتُ لكـــسرى وأشـــياعه ... وغـــسل الوجـــوه ببـــول البقـــرْ

وقـــول النـــصارى: إلـــهٌ يُـــضَا ... م ويُظْلَـــم حيًّـــا ولا ينتـــصر

وقـــول اليهـــود: إلـــهٌ يحـــب ... رشـــاش الـــدماء وريـــح القُتَـــرْ

وقـــوم أتـــوا مـــن أقاصـــى الـــبلاد لرمـــــى الجمــــــار ولــــثم الحجـــــرْ
فــــوا عجبـــــا مـــــن مقـــــالاتهم أيعمـــى عـــن الحـــق كـــل البـــشرْ؟

ولاح على الرجل أنه منطلق فى تحيته إلى غير نهاية، فلم يمهله أبو العلاء حتى يأتى على شواهده وأمثاله ويستطرد إلى نتائجه وغاياته، ومال إلى تلميذه ورسوله يقول وكأنه يُسَارُّه: أين يذهب عن هذا الثرثارة قولي: "وغسلُ الوجوه ببول البقر"؟ أليس لأهل الهند فيه نصيب؟ ثم قاطع الصحفى الخطيب قائلا: ماذا تعنى بساميين وآريين وأهل شمال وأهل جنوب؟ فأسرع التلميذ يجيبه قبل إجابة الصحفي: "إنهم يا مولاى يعتقدون اليوم فى بلاد الجرمان أن البشر جنسان: جنس مخلوق للسيادة والحكم، وجنس مخلوق للطاعة والتسخير، وأن أهل السيادة منبتهم فى الشمال ثم انحدروا منه إلى الهند، فهم المعروفون بـ"الهنديين الآريين"، وأن أهل الطاعة والتسخير منبتهم فى الجنوب، فهم الساميون أبناء سام أو الحاميون أبناء حام ومن شاكلهم فى السحنة والسواد، وأنه ما من نابغ عظيم إلا وهو مردود إلى أهل الشمال فى معدنه وعنصره القريب، وإن ظهر بين أبناء الجنوب. ولعل شبهتهم فى انتمائك إلى الشماليين يا مولاى أنك مولود على مدرجة الصقالبة والروم ...".

فانتفض أبو العلاء انتفاضة العربى المسبوب فى نسبه وصاح بالتلميذ: وَيْحُ الرجل! ماذا عساه أن يريد منى بعد هذا التخليط؟ قل له إن كان لا يسمع منى. قل له: أنا القائل:

لا يفخـــــــــرن الهـــــــــــاشمي علـــــى امـــــرئٍ مـــــن آل بربـــــرْ
فـــــالحق يحلـــــف مـــــا علـــــيٌّ عنــــــــــده إلا كقنـــــــــبرْ

وذلك حَسْبُه مِنْ جواب.

ثم هجم صحفى آخر يبدو عليه الاغتباط بما سمع من زجر زميله، وأقبل يقول: تحية الإخوان إلى العربى العظيم، أنا ابن من أبناء سام الحائر بين أستاذه وبين طلاب الزيارة والسؤال من صحفيين ومستشرقين ومستطلعين. فبادر الصحفى الآخر إلى جواب أبى العلاء، وتلطَّف فى تسكين غضبه

والترفيه فى ضجره، وأنبأه أنه من أبناء إسرائيل، وأنهم والعرب أبناء عمومة، وأنه يريك منه كلمة الفصل فى خصومة الآريين والساميين، وأنها قلما تنفع فى بلاد الجرمان، وقلما يجسر على نشرها بينهم أو نشر كلام يخالف ما يروّجونه من أقوالهم، ولكنه يبعث بها خفية إلى أناس يذيعونها فى الخافقين، ويعتزون بها فى خصومة الجنسين، وفى كل خصومة بين طرفين أحدهما آل إسرائيل!

وهنا أدركت أبا العلاء فكاهتُه المطبوعةُ وسَخَرُه من "تزاحم الأضداد" على قديم الأجداد، أو على ميراث المال والعتاد، وهم يلهجون بميراث الآباء والأولاد، وقال وقد تهيأ للمسير، وتلميذه يعتذر بموعد القطار ووشك الرحلة وخوف التأخير: يا أخى، تلك خصومة لا يفصل فيها غير الله! أنتم شعب الله المختار فى القديم، والجرمان شعب الله المختار فى الحديث. فاسألوه ولا تسألوني: أيكما صاحب الحظوة الآن؟".

فهل يرى القارئ الكريم أن العقاد قد اعتسف فأنطق المعرى بما أنطقه به وقسره على التحدث بما لا يعتقده فى طَوِيَّته أو سَجَّله فى أشعاره؟ لا نقول إن العقاد لم يخطئ ولا يمكن أن يخطئ، بل نقول إنه بذل جهده فى ألا يعزو إلى المعرى ما لم يقله وألا يلوى كلامه بحيث يقول ما لم يقصد. أما أنه نجح فى هذا نجاحا تاما فهذا ما لا نستطيع المغامرة بقوله. وأى إنسان آخر فى نفس موقف العقاد سوف يسمع ذات الحكم منا.

وكتاب العقاد، كما ترى، هو كتاب فى الرحلة، وإن كانت رحلة خيالية قام بها رجل مات منذ قرون بعد أن أرجعه المؤلف إلى الحياة من جديد. وكُتُب الرحلة ميدان من ميادين الأدب المقارن، إذ تمتلئ بملاحظات الرحالة وأفكارهم وآرائهم فيما يشاهدونه ويسمعونه ويَخْبُرونه فى رحلاتهم. وتسجيل هذه الآراء وعرضها ومناقشتها ومضاهاتها بواقع البلاد موضوع الرحلة هى جزء من عمل المقارِن الأدبى. وقد رأينا كيف كان الحكم العسكرى فى ألمانيا ومستشرقوها موضوعا للأخذ والرد بين أبى العلاء وبين محاوريه. ولم نجد فيما كتبه العقاد فى هذين الموضوعين ما يمكن أن يقال إنه اعتساف لا حقيقة له. فمثلا حين دار الحديث حول المستشرقين والمستعربين كان الموضوع غريبا على المعرى لأن

المصطلحين جديدان لم يكونا معروفين له ولا لأحد فى عصره، بل ظهرا بعد ذلك بزمن غير قصير، لكن ما إن عرف من مناقشيه أن المستشرقين والمستعربين هم من يدرسون العربية والإسلام من الأوربيين حتى تنبه إلى أنهم كانوا موجودين فى عصره، إلا أنهم لم يكونوا يتسَمَّوْن بهذين الاسمين. . . وهكذا. أما السامية والآرية وكل ما يتصل بهما من سخف وتنطع استشراقى فهو موضوع جديد على أبى العلاء، اللهم إلا ما يتصل به شخصيا حين سمع أن المستشرقين يعدونه آريا لطبيعة شعره التى يرون أنها تختلف عن طبيعة الشعر العربى وتقترب من طبيعة شعرهم، فقد هب الرجل يفنّد هذا السخف والتنطع مؤكدا أنه عربىٌّ صَلِيبَةً لا وشيجةَ تربطه بالآرية والآريين.

وبالمناسبة ففتنة السامية والآرية هى فتنة مستحدثة أثارها الغربيون والمستشرقون إثارة ليمجدوا أنفسهم وأجناسهم وليحقروا من شأن العرب والمسلمين، ناسيا هؤلاء المهووسون الضالون المضلون أنهم إلى عدة قرون قليلة مضت كانوا مثالا على التخلف الحضارى والثقافى والفقر والفوضى والبؤس، وأن المسلمين كانوا متفوقين عليهم تفوقا ساحقا وأنهم كانوا ينهزمون أمام العرب هزيمة مهينة فى كل حرب تقريبا دخلوها معهم، إلى أن بدأ انحدار المسلمين وضعفهم، فشرعت الموازين تنقلب لصالح الأوربيين قليلا قليلا إلى أن صار تفوقهم علينا تفوقا ساطعا، فعندئذ أرادوا أن يستديموا هذا التفوق فأثاروا فتنة السامية والآرية كى يغرسوا فى نفوسنا أننا بطبيعتنا لا نصلح للحضارة والتقدم، بَلْهَ صلاحيتَنا لقيادة الدنيا فى ذلك المضمار. وهى حرب معنوية تكمل حرب السيف والرمح والحصان والبندقية والمدفع والقنبلة والصاروخ. وهى فى الواقع دليل على عقدة النقص التى تلازمهم حتى فى عز انتصارهم، إذ ينسبون لأنفسهم مجدا ليس لهم، ويزعمون بشأن جنسهم المزاعم شأن ابن خادم الإسطبل الذى تسنم منصبا عاليا لم يكن يحلم به وهو نائم، فأول شىء يفكر فيه هو أن يخترع لنفسه نسبا ملوكيا عظيما يغطى به سوأة حقارته وضَعَة أصله، ويظل يلح عليه حتى يصدق نفسه ويصدقه الآخرون الأغبياء، وكثيرٌ ما هم، وبخاصة بين الأمم الضعيفة المتخلفة.

ومن البلاد التى ارتحل إليها المعرى بصحبة تلميذه بلادُ الشمال الأوربى. وفى أول الفصل الخاص بها نسمع اللعنات المدمدة المتنزلة على رؤوس الشيوعيين، الذين كانا قد غادرا بلادهم لِتَوِّهِمْ. وقد يقول د. طه إن العقاد هنا إنما يتحدث عن الشيوعية بلسانه هو وبمشاعره هو وبأفكاره هو وبموقفه منها هو لا بموقف المعرى ولا مشاعره ولا أفكاره. ذلك أن العقاد معروف بعدائه العنيف للشيوعية. ولكن من قال إن أبا العلاء لم يكن ليلعن الشيوعية والشيوعيين لو قدر له أن يعيش فى عصرنا بفكره القديم وشعوره القديم وموقفه القديم؟ إن الشيوعية إلحاد وطغيان وعسف واستبداد، ولا يمكن أن يقبل المعرى المسلمُ العاشقُ للحرية والاستقلال المبغضُ للعَسْف والطغيان شيئًا من ذلك أو يصبر عليه أو يمسك لسانه عن انتقاده ولعنه.

ترى أكان المعرى مثلا ليسكت على مديح كهذا الذى نظمه شاعر قوزاقى فى سكرتير الحزب الشيوعى فى الاتحاد السوفييتى وقال فيه:

هل أشبّهك بالأنبياء؟ كلا، فبعض الأنبياء يكذبون.

هل أشبّهك بالبحر المحيط؟ كلا، ففى البحر المحيط صخور يتصدع عليها السفين.

هل أشبهك بالجبال؟ كلا، فما من جبل إلا وقِمَّتُه فى مرأى العيون.

هل أشبهك بالقمر؟ كلا، فالقمر لا يضىء إلا فى لياليه.

هل أشبهك بالشمس؟ كلا، فالشمس إنما تشرق فى يوم صحو لا غمام فيه...؟

إن طبيعة المعرى وشعره وإيمانه (وأنا أضع هنا "إيمانه" عامدا متعمدا مراغمةً لبعض مؤرخى الأدب الذين يتهمون الرجل بالزندقة ظلما وزورا) يأبى عليه هذا الغلو فى الكفر والنفاق والانسحاق أمام الحاكم الشيوعى على هذا النحو المخزى المهين، وبخاصة أن الأمر قد تم فى بلاد تدَّعى الديمقراطية الشعبية وتزعم أن مقاليد الحكم هى فى يد الشعب الكادح، فهو الذى يحكم البلاد فعلا وواقعا طبقا لما يهرفون. وهى دعاية كاذبة من قمة رأسها إلى أخمص قدميها كما نعرف جميعا.

وفى بلاد الشمال الأوربى يسأل المعرىَّ طالبُ علمٍ فى لقاء له بالمسؤولين هناك أرادوا أن يعرفوا رأيه فى بلادهم والبلاد الأخرى التى زارها: "قال الطالب: وماذا حمِد الأستاذ مّما شهِد فينا؟ قال المعرى وهو يوجز فى جوابه: حمدى منكم يا بنى تجارتُكم التى بنيتموها على التعاون بين البائعين والشارين. فما منكم إلا من يأخذ كفايته ويعطى كفاية الآخرين، ولا ربح لأحد منكم خاصة، بل أنتم جميعًا رابحون لأنكم بائعون شارُون. ذلك يا بنى سبيلٌ قَوَامٌ بين احتكار المحتكرين وبين اشتراك الشيوعيين. فإذا اهتدى إليه الناس جميعًا فلعلهم يستريحون من تفريط هؤلاء ومن إفراط هؤلاء. وحَمِدْتُ منكم يا بنى أنكم لا تفتحون البلدان ولا تقتحمون الأسواق، وأنتم مع هذا غانمون رائجون، لكل سلعة من أرضكم طالب غير مغبون. وحَمِدْتُ منكم يا بُنَى تعليم الفقير وتعليم الضعيف، فما من طفل بينكم إلا وله مدرسته وله معلموه، وإن أهمله أناس فى بلاد أخرى لضعف فيه أو لقصور ظاهر عليه. وحمدت منكم نظافةً وصحةً ورخاءً تعم الأكثرين ولا يُحْرَمها إلا القليل. وحمدت منكم رعاية الشيخ الكسير، فلا يُقْلَى عندكم ولا تبخلون عليه بالرزق الكفاف. وحمدت، وعرشكم أعرق العروش فى أرض الغرب الحديث، تواضعًا فى الملك لا يُرَى من أحدث العروش. حمدت منكم هذا كله فهل هو كثير أو يسير؟

فصاحوا جميعًا: بل هو كثير كثير، من الشيخ الكبير.

قال المعرى وهو يبتسم: أفتأذنون لى، بعدُ، أن أحمد منكم شيئًا آخر فوق ما حمدت؟ أتأذنون لى أن أحمد منكم الإيجاز فى السؤال، والقصد فى المقال؟

فكان سكوت، وكان ضحك ودعاء، وكان ذلك جواب الشيخ الكبير من سائليه".

والآن ما وجه الغرابة فى أن يكون موقف شيخ المعرة من الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية والعلمية والصحية فى بلاد الشمال هو هذا الموقف، وقد كان المعرى إنسانا يحب الخير للبشر ويود لهم الاستمتاع بخيرات الله كما يعلن شعرُه بأوضح بيان، وكان قبل ذلك مسلما، وما من مسلم صادق الإسلام إلا ويحب هذا الذى رآه فيلسوف المعرة فى تلك البلاد من أوضاع؟ ومن ثم

فلست أجد للدكتور طه حسين عذرا فى هجومه الشديد على عودة المعرى إلى الحياة وطوفان العقاد به هنا وهناك فى بلاد المسكونة وإطلاعه على ما فيها واستنطاق رأيه فيما شاهدَ وسَمِعَ وخَبَرَ.

وفى مفتتح فصل "لعب العبقرية" يقول العقاد: "كان أبو العلاء فى أيامه الأخيرة بين أمم الغرب كثير السآمة من لقاء الناس، كثير النفور من المجامع والمحافل، كثير الإعراض عن الجدل فى المذاهب والآراء والفلسفات التى سمع من أخبارها فى أيامٍ ما لم يسمعه فى أعوام حين كان بقيد الحياة. "ما النحو؟ ما الشعر؟ ما الكلام؟" كما قال فى بعض أبياته. كلها ككل شىء فى هذه الدنيا:

تعـــــبٌ غـــــير نـــــافعٍ واجتـــــهادٌ   لا يـــــؤدى إلى غَنَـــــاء اجتـــــهادِ

وكانت للأمر فى أول عهده بالقوم جِدَّةٌ وغرابةٌ، فكان يحتمل المجامع والمحافل ما بقيت الجدة والغرابة، ثم نَصَلَت الطلاوة وزالت الغشاوة، فإذا الجديد كالقديم، وإذا العجم كالعرب، وإذا الدنيا هى الدنيا، والناس هم الناس، والحياة هى الحياة! وكل يوم دعوة، وكل يوم خروج على غير طائل، أو على ضجة ما كان أغنى عنها تَيْنِكَ الأذنين اللتين حجبهما الرجل عن الصوت، بعد أن حجبت الأقدار عينيه عن الضياء.

قال يومًا لصاحبه: كنت أحسب الدنيا بنية مطمورة فى القدم، فكلما غاص الإنسان فيها كان أدنى إلى حقائقها وأسرارها، فلما بُعِثْتُ فى هذا العصر الحديث حسبتها منجمًا مقبلا كلما أمعن الإنسان فى غده بعد يومه كان أدنى إلى تلك الحقائق والأسرار.

فأسرع صاحبه يسأله: فالآن ماذا تحسبها؟

قال: أحسبها متاهة مغلقة، فكلما رجعتَ فيها أو تقدمتَ فأنت فى مكان واحد من المدخل أو من المخرج. وقد أُغْلِقَتْ، فلا مدخل ولا مخرج هناك.

وكان صاحبه أو تلميذه من أبناء العصر المنشَّئِين على تربيته وعاداته: كل دعوة تأتيه فإما لحضور وإما لاعتذار. وكانت عنده دعوة من مؤتمر الفلسفة والأديان ينتظر أصحابها الإجابة من حكيم العرب وحكيم القرون الوسطى، فبماذا يجيب، والحكيم لا يريد الحضور ولا يريد الاعتذار؟".

أليس هذا أشبه بالمعرى وما كان عليه من حيرة ورأى سيئ فى الجنس البشرى؟ وكعادة العقاد كلما أنطق المعرى فى الدنيا بشىء نراه يستشهد على ما يقول الشاعر الحكيم بأشعاره. فما وجه إنكار د. طه حسين على كتاب العقاد البديع؟ وهذا واضح وضوحا أكبر وأكثر فى النص التالى الذى يتحدث عن مؤتمر دُعِىَ إليه المعرى فى بلد أوربى، فنفر من الذهاب، فاقترح عليه صاحبه أن يسأله بعض الأسئلة ويدوِّن أجوبتها منه حتى إذا انعقد المؤتمر ذهب هو بدلا عنه وقرأ عليهم ما قاله الشيخ الحكيم.

قال العقاد: "عاد التلميذ إلى المفاتحة فى أمر الدعوة إلى مؤتمر الفلسفة والأديان، وعاد الحكيم إلى الرفض والإعراض وزاد متهكمًا ساخرًا: مؤتمر يشاور فيه بعضهم بعضًا فيما يدينون به من عقيدة؟ لَيُوشِك القوم غدًا أن يتشاوروا فيما يحبون من وجه جميل وفيما يأكلون من فاكهة لذة! وهل يرجع المرء فيما يحبه من جمال وفيما يشعر به من لذاذة وفيما يعتقده من طمأنينة اليقين إلى مشاورة الآخرين؟

فعلم التلميذ أن نوبة النفور أصلح هنا للخوض فى مسائل المؤتمر من نوبة الإقبال والموافقة، واقترح على الشيخ أن يسأله وأن يدوّن جوابه وأن يستخلص من الحديث ما يلقيه على المؤتمرِين نائبًا عن الشيخ، والشيخ مُعَافًى من مشقة الذهاب ومشقة السؤال والجواب. قال التلميذ: أأنت من العقليين يا مولاى أم من الفطريين؟

فسأله مولاه: ما العقليون وما الفطريون هداك الله؟

فلخص التلميذ مذهب العقليين ومذهب الفطريين فى كلمات موجزات، وقال إن العقليين يحسبون أن الإقناع هو سبيل الإصلاح والهداية، والفطريين يحسبون أن البداهة قبل التفكير وأن الإقناع قلَّما يغالب الأهواء. فمن أى الفريقين يا ترى يكون الشيخ الجليل؟

قال أبو العلاء: من كلا الفريقين! أنا من العقليين حين أقول:

كذب الظن. لا إمام سوى العقـ ـل مشيرًا فى صبحه والمساء

وأنا من الفطريين حين أقول:

العقـل يـسعى لنفـسى فـى مـصالحها   فمـا لطبـع إلى الآفـات جـذاب

وأنا لست من هؤلاء ولا هؤلاء حين أقول:

وبـصيرُ الأقـوام مثلـى أعمـى   فهَلُمُّوا فـى حِنْـدِسٍ نتـصادم!

قال التلميذ: خرجنا من البنية المطمورة ومن المنجم المحفور، ودخلنا المتاهة المغلقة يا مولاى. هذا تناقض، والحق لا يتناقض. فماذا أقول للمؤتمرين من رأى الشيخ فى حقيقة الحق بين هذه الأمور؟

فهتف به الشيخ ضاحكًا وقد سُرِّىَ عنه بعض السآمة: بل التناقض للحقائق يا بنى لا للأباطيل. إن الأباطيل تتغير وتتبدّل فيسهل التوفيق بينها بقليل من النقص هنا، وقليل من الزيادة هناك، أما الحقائق فهى التى تقف فى سبيلنا وقفة الصخور. لا تحيد من يمين ولا من شمال، وعلينا نحن أن نسلك بينها ونتجول من حولها. فإن أردت أن أتجول بك فى دروبها قليلا فاعلم إذن أننا نتبع العقل فيما هو للعقل من رأى وتفكير وتجربة ومشاهدة، وأننا نتبع الفطرة فيما هو للفطرة من ذوق وطمأنينة وتسليم، وأننا لا نطلب من الفطرة أن تصبح عقلا ولا من العقل أن يصبح فطرة، وإنما نستشير كليهما حيث يشير".

وهكذا تجرى أحداث الرحلة فى كل فصولها وفى كل البلاد التى زارها الشيخ وتلميذه. إن كتاب العقاد، كما قلت، كتاب فى الرحلة، فهو إذن ميدان صالح لممارسة الأدب المقارن، إذ الرحلات فرصة لمعرفة البلاد الأخرى وما قاله الرحالة الأجانب عنها، كما أنها تغرى الدارسين بالمقارنة بين ما يقوله هؤلاء الأجانب وما يعرفه الدارس بنفسه أو من خلال الكُتّاب الآخرين عن تلك البلاد. كذلك فإن فى كتاب العقاد مقارنة بين أشعار المعرى وآرائه وبين ما تعتقد تلك البلاد وتراه. وفى هذا فرصة ينبغى أن يهتبلها الدارس لمعرفة مدى ما فى هذه المقارنة من دقة. لكن د. طه لم ينظر إلى الكتاب على أنه كتاب فى الأدب المقارن، بل أنكر على العقاد منذ البداية صنيعه قائلا إن العقاد إنما يعطينا رأيه وفكره هو ولا يعطينا رأى المعرى ولا فكره، فجنح بعيدا عن ميدان الكتاب. كذلك يستغرب أن يشغل العقاد أبا العلاء فى رحلته بأمور الكفر والاعتقاد ولا يشغله بمناظر البلاد التى زارها. وليس فى الأمر

عجب، فإن أبا العلاء شاعر ومفكر، وما يهمه فى البلاد التى يزورها إنما هو الفكر والاعتقاد وما أشبه. ثم إن ما يهمنا نحن القراء والكتاب من شيخ المعرة هو فكره وموقفه من أفكار عصرنا ونظمه وسياساته لا من مبانيه وحدائقه وجباله وأنهاره وصحراواته، وبخاصة أن المعرى كان كفيفا، فلم يكن لتشغله المناظر فى تلك البلاد، ولا يمكنه أن يراها .

وبمناسبة ما نحن فيه الآن فإنى لا أستطيع أن أذكر أنى وجدت طه حسين يستخدم هنا أو فى أى كتاب آخر له مصطلح "الأدب المقارن" أو مفهومه وميدان اختصاصه، بخلاف العقاد، الذى قرأت له مثلا مقالا فى عدد يونيه ١٩٤٨ من مجلة "الكِتَاب"، التى كانت تصدرها دار المعارف المصرية، عنوانه "المقارنة بين الآداب"، واقترح فيه اختصار المصطلح إلى "مقارنة الآداب" فقط طلبًا للخفة ومساعدةً على نشره على الألسنة وأسلات الأقلام. صحيح أن طه حسين قد استخدم مثلا لفظ "المقارنة" حين شبه شعر ابن أبى ربيعة فى الفصل الثانى عشر بالجزء الثالث من "حديث الأربعاء" بنثر بيير لوتى الغزلى، لكنه يستخدمه بالمعنى اللغوى العام، وكثيرا ما يستعمله بمعنى الموازنة بين شاعرين أو أكثر من شعراء العرب، وأحيانا ما يستعمله فيما نسميه: "الأدب المقارن"، لكن عَرَضًا وعن غير قصد . وأرجو ألا أكون مخطئًا فى هذه الملاحظة، وهو أمر وارد .

في الحب

(فصل من كتاب طه حسين: "ألوان"

في المقارنة بين ابن حزم وستندال فيما كتباه عن الحب)

سيبسم لهذا العنوان قوم وسيعبس له آخرون، وسيكون بين الباسمين من يبسم عن رضا لأنه يريد أن يقرأ عن الحب شيئًا، ومن يبسم عن سخرية لأنه لا يرضى أن يكون الحب موضوعًا للحديث فى مجلة ينتظر منها الجد الصارم ولا يحب منها الإقبال على لغو الحديث. فأما العابسون فسيكون عبوسهم سخطًا خالصًا لأن حديث الحب لهو كله، وما أكثر الصحف والمجلات التى تلهج باللهو وتغرق فيه!

ومع ذلك فقد كانت حياتنا فى العصر الأول أسمح من هذا كله وأكثر يسرًا، وكانت أحاديث الحب لا تثير سخطًا ولا عبوسًا، وإنما تثير رضا وابتهاجًا وتدعو إلى الروّية والتفكير فى كثير من الأحيان. وقد مضى فى تاريخنا الأدبى والعقلى عصر لم يكن الحب فيه هزلا ولا دعابة، وإنما كان جدًّا خالصًا لا يخلو من صرامة وحزم فى كثير من الأحيان. فلم يكن حب الغَزِليِن فى شمال الحجاز وفى نجد لهوًا ولا مجونًا ولا مصدرًا للدعابة والفكاهة، وإنما كان جزءًا من جدّ الحياة اقتضته ظروف من السياسة والدين فدُفِع إليه الغَزِلون فى شىء من التصوف لعله خير ما يستحق البقاء من شعرنا العربى القديم. ونحن نقرؤه فنجد راحة إليه واستمتاعًا به لا يشوبهما مجون ولا يتصل بهما ميل إلى العبث واللهو، وإنما تجد فيهما النفوس غذاءً روحيًّا يرتفع بها عن صغائر الحياة، ويعزيها عن هذه السفاسف اليومية التى تنزل بها عما تحب لنفسها من مكان رفيع. على أن هذا الهُيَام الذى شمل النفس العربية فى نجد وشمال الحجاز لم يتردد فى أن يغزو البيئات الدينية والعلمية الصارمة الحازمة فى مكة والمدينة، فقد كان شعر جميل وكُثَيِّر والقَيْسَيْن يُنْشَد فى المسجد الحرام ويُنْشَد فى المسجد النبوى، ويستمع به فى هذين المسجدين المطَهّرين قوم وقفوا أنفسهم على رواية العلم والدين لا يجدون

فى ذلك حرجًا ولا جُنَاحًا . وربما تجاوز بعضهم هذا الاستمتاع بأحاديث الحب وما كان يُنْشَد فيه من شعر إلى الحب نفسه، فشَقِى بالحب إن كان الحب شقاءً، ونَعِمَ بالحب إن كان الحب نعيمًا، وذاق لذته المؤلمة وحلاوته المرة، إن صح أن تكون اللذة مؤلمة وأن تكون الحلاوة مرة.

وقد كان عبد الرحمن بن أبى عمار الجشمى صاحبَ قراءة للقرآن ورواية للحديث، وإقبالٍ على النسك والزهد وتفرغٍ للعبادة والطاعة حتى لقبه أهل مكة بـ"القَسّ"، فلم يمنعه ذلك حين رأى سلامة وسمع غناءها أن يحبها حبًّا انتهى به إلى الهيام وجعله شاعرًا غزلا كغيره من الشعراء الغزلين. لم يجد فى ذلك حرجًا ولا جُنَاحًا لأن ذلك لم يورّطه فى إثم ولا فسوق. وعبد الرحمن بن أبى عمار القَسّ هو الذى يقول فى سلامة هذين البيتين الرائعين:

سَـــلامُ، هـــل لى منكُمُـــو ناصـــرُ؟ أم هـــل لقلبـــى عنكمـــو زاجـــرُ؟

قـــد سمـــع النَّـــاس بوجـــدى بكـــم فمنـــــهم اللائـــــم والعـــــاذرُ

ويزعم الرواة أن سلامة أحبت القس وحُبّبت إليه، وهمَّت ذات يوم أن تقبّله أو أن تضع فمها على فمه كما يقول الرواة، ولكنه امتنع عليها مؤثرًا نقاءَ القلب وصفاء الضمير، مشفقًا أن ينعم بحبها فى الدنيا فيشقى بحبها فى الآخرة ويصبح من هؤلاء الأخلاء الأعداء الذين ذكرهم القرآن الكريم.

وقد آثر ابن عباس رحمه الله، كما يعرف النَّاس جميعًا، أن يسمع لغزل ابن أبى ربيعة على أن يسمع لأسئلة نافع بن الأزرق فى الفقه والحديث وتفسير القرآن. فقد كان القدماء أسمح منا نفوسًا، وأحسن منا استقبالا لأمور الحياة، يَعْنُفون بأنفسهم فى مواضع العنف، ويَرْفُقون بها فى مواطن الرفق، ولا يتكلفون هذا الجدَّ السخيف والتزمُّت الذى لا يدل على شىء. وأنا بعد هذا كله لا أريد أن أتحدث عن الحب مرغّبًا فيه أو مرغّبًا عنه، محسّنًا له أو زاريًا عليه، بل لا أريد أن أتحدث عن الحب فى نفسه، وإنما أريد أن أتحدث عنه من حيث إنه كان موضوعًا للبحث والدرس والتأليف عند أديبين عظيمين: أحدهما عربى مسلم قديم، والآخر أوروبى مسيحى حديث. فأما أولهما فهو ابن حزم الأندلسى، وأما ثانيهما فهو ستندال الفرنسى. فقد عاش أولهما فى القرن الحادى عشر، وعاش

ثانيهما فى القرن التاسع عشر، فبينهما نحو ثمانية قرون، وهما بعد ذلك يختلفان أشد الاختلاف ولا يكادان يتفقان إلا فى الشىء اليسير جدًّا .

فابن حزم مسلم متعمق للإسلام، يؤمن به إيمانًا صادقًا متينًا يرتفع به إلى شىء يوشك أن يكون نسكًا . وهو قد وقف حياته أو أكثر حياته على تعمق العلوم الإسلامية والعربية، فهو متقن لرواية الحديث، محسن للفقه، متخصص فى الكلام، متفوق فى الجدل، عالم بشؤون الفرق الإسلامية، مهاجم لأكثرها ، مدافع عن أقلها ، منافح عن الإسلام، ناقد لما ورث المسيحيون واليهود من المسيحية واليهودية، عارض لكل مسألة من مسائل الدين بالدرس والنقد والتحليل، مظهر رأيه فيها ، مؤيد له بما يرى أنه الحجة القاطعة والبرهان الساطع الذى لا يمكن الشك فيه. فهو بذلك رجل من رجال الدين، ومن رجال الدين الذين وقفوا أنفسهم وحياتهم على درسه واستقصائه، والذود عنه والقيام من دونه.

وهو صاحب مذهب بعينه فى الدين ليست عليه كثرة المسلمين. فهو ظاهرى يؤثر النص ويكره التأويل، ولا يحب التأوُّل ولا يميل إلى التأويل. وهو من أجل ذلك لا يُخاصم فى الكلام وحده، وإنما يُخاصم فى الفقه أيضًا . وهو من أجل ذلك متقن للغة أشد الإتقان، متعمق لكل ما يتصل بها من علم أشد التعمق. فهو لغوى، وهو نسابة، وهو راوية للشعر والأدب والأخبار، ثم هو قبل هذا كله من أسرة قد تولت الوزارة واتصلت بالقصور وعملت فى الدواوين ودبرت أمور السياسة. وقد شارك فى بعض ما نهضت به الأسرة من الأعباء، ولكنه صرف نفسه عن السياسة، أو صرفته الظروف عن السياسة إلى العلم، فأحاط بكل ما كانت تتكون منه الثقافة الإسلامية العربية فى ذلك الوقت، ثم لم يكتفِ بأن يكون عالمًا ممتازًا، بل أراد أن يكون معلمًا ممتازًا أيضًا ، ومؤلفًا ممتازًا كذلك. هذا هو ابن حزم.

أما ستندال فقد نشأ فى عصر الثورة الفرنسية، وشارك فى الخطوب السياسية والعسكرية التى امتلأ بها عصر نابليون، وقاتل فى غير موقعة من مواقع هذا القائد العظيم، وشهد الأحداث الكبرى التى اضطربت لها فرنسا ثم اضطربت لها أوروبا ثم اضطرب لها العالم كله فى آخر القرن الثامن عشر وفى

النصف الأول للقرن التاسع عشر . وهو، بحكم نشأته وبيئته والعصر الذى عاش فيه، مسيحى اللون حر الضمير واسع الثقافة إلى أبعد حد ممكن، ولكنه لم يكن وزيرًا ولم يحاول أن يكون وزيرًا، ولم يكن معلمًا ولم يحاول أن يكون معلمًا، وإنما عاش لنفسه أولا، ومُنح قلبًا ذكيًّا وعقلا خصبًا وضميرًا حيًّا ونبوغًا فنيًّا ممتازاً، فلم يجد بدًّا من أن يصور حياته وحياة النّاس من حوله وحياة العصر الذى عاش فيه.

فالاختلاف بين هذين الرجلين بعيد إلى أقصى غايات البعد، ولكنهما على ذلك يلتقيان فى بعض الأمر. فكلاهما أوروبى المولد والنشأة: وُلِد ابن حزم ونشأ وعاش فى إسبانيا، ووُلِد ستندال وعاش فى فرنسا وغيرها من البلاد الأوروبية. وقد ذكرت آنفًا أن ابن حزم عربى مسلم، وما أردت بعروبته هذا المعنى الضيق الذى يتصل بالجنس والنسب. فقد يقال إن ابن حزم لم يكن عربيًّا صليبة، وإنما أردت هذه العروبة التى تتصل بالثقافة والسياسة والدين واللغة والنشأة، وهذه الخصائل التى هى أهم ألف مرة ومرة من الجنسية والعنصرية.

فقد كان الرجلان إذن أوروبيين، ولكن أحدهما عربى الحياة والآخر فرنسى الحياة، وأحدهما من أبناء القرن الحادى عشر والآخر من أبناء القرن التاسع عشر، وقد كان الرجلان يلتقيان فى شىء آخر، فكلاهما عاش فى عصر فتنة واضطراب. عاش ابن حزم فى عصر انهيار الدولة الأموية فى الأندلس وانتثار النظام السياسى فى هذا الجزء من أوروبا، وقل إن شئت: فى هذا الجزء من العالم الإسلامى القديم. وقد شهد ابن حزم انتقال السلطان من بنى أمية إلى حُجَّابهم، ثم انهيار الأمر حول هؤلاء الحجاب، وقيام ملوك الطوائف، وتدخل البربر فى شئون العرب الإسبانيين. ثم هو لم يشهد ذلك من برجه العاجى، وإنما شهده شهود المشارك فيه، المصطلى بناره، المتحمل لآثاره. فذاق السجن ونُفِى من الأرض وتقاذفته مدن الأندلس، بل تقاذفته مدن العالم الإسلامى الغربى. فهو قد عبر إلى إفريقية، وهو قد عبر إلى البااليار، وهو قد لقى فى هذا كله ألوانًا من المحن، وضروبًا من الخطوب.

وعاش ستندال فى عصر الثورة وفى عصر الحروب التى أثارها نابليون أو أُثيرت عليه، وشارك فى هذه الحروب فانتصر حين انتصر نابليون، وانهزم حين انهزم نابليون، واضطرته هذه الحروب إلى التقلب فى أقطار أوروبا، فذهب إلى ألمانيا والنمسا والروسيا، وأقام فى إيطاليا فأطال الإقامة وعاد آخر الأمر إلى فرنسا.

وليس المهم بالقياس إلى هذين الرجلين أنهما عاشا فى عصر فتنة واضطراب وتأثرا بهما فى حياتهما المادية، وإنما المهم أن كليهما قد مُنِح حسًّا دقيقًا وشعورًا رقيقًا، وعاطفة ثائرة، ومزاجًا حادًّا وذوقًا رفيعًا، فتأثر بهذه الفتنة وتأثر بهذا الاضطراب، وعاش عيشة سخط وشذوذ وقلق لا عيشة رضا واطمئنان وحرص على ملاءمة الجيل الذى كان يعيش فيه. كان ابن حزم شاذًّا فى إسبانيا المسلمة المضطربة، وكان ستندال شاذًّا فى فرنسا المسيحية الثائرة، وكان كلاهما ساخطًا على ما يرى، منكرًا لما يشهد، عاكفًا على نفسه يتسلى بعلمه وأدبه عما يجرى حوله من الخطوب. فى هذا كله كان الرجلان يختلفان ويتفقان، ومن هنا فرغ ابن حزم لعلوم اللغة والدين، وفرغ ستندال للقصص والإنشاء الأدبى الخالص. ومن النافع أن نقف عند هذين الكاتبين وقفة قصيرة، فقد يكون من المفيد أن نرى كيف عُنِى الأديب المسلم القديم والأديب المسيحى الحديث بهذا الأمر الخطير الذى هو الحب.

وإذا قلت إن الحب أمر خطير فإنما أَصْدُر فى ذلك عن ابن حزم من جهة وعن ستندال من جهة أخرى. ولست فى حاجة إلى أن أصدر فى ذلك عن شعر الشعراء ولا عن أدب الأدباء ولا عن الحياة نفسها لأنى لا أكتب فصلا فى الحب من حيث هو، وإنما أكتب فصلا فى الحب كما صوره هذان الأديبان.

والظاهر أن الحب قد كان خطيرًا حقًّا فى إسبانيا المسلمة أيام ابن حزم، وليس أدل على ذلك من أن هذا المحدث الفقيه المتكلم الفيلسوف المنفى من أرض وطنه قد فرغ لكتابة رسالة فيه. وهو لم يفرغ لكتابة هذه الرسالة إلا لأن صديقًا من أصدقائه الفقهاء المحدِّثين المتأدبين قد طلب إليه أن يكتب هذه الرسالة. فلولا أن الأمر له شىء من خطر لما طلب هذا الفقيه المحدِّث الأديب إلى ابن حزم أن

يفرغ له ويكتب فيه، ولما أجاب ابن حزم إلى ما طُلِب إليه وهو على جناح سفر قد أُزعِج عن وطنه واستقر فى شاطبة لينتقل منها إلى منفًى آخر. ثم نحن نقرأ كتاب ابن حزم فنرى أن الحب قد شغل ابن حزم فى حياته كلها كما شغله الفقه والتفسير والحديث والكلام، ونقرأ كتاب ابن حزم فنرى أن الحب لم يشغله وحده، ولم يشغله مع صاحبه الذى طلب إليه تأليف الكتاب وحدهما، وإنما الظاهر أنه كان يشغل النَّاس جميعًا فى إسبانيا المسلمة لعهد ابن حزم. ولعله كان يشغل المثقفين والممتازين أكثر مما كان يشغل غيرهم من الناس.

أما فى فرنسا فالحب شىء خطير فى كل وقت لا يحتاج ذلك إلى دليل، ولكنك سترى أن ستندال لم يكن يقدِّر الحب كما ألِفَه مواطنوه الفرنسيون. أكاد أعتقد أن فى نفوسنا من إسبانيا المسلمة صورة غير مطابقة للحقيقة الواقعة أثناء القرن الخامس للهجرة على أقل تقدير، فنحن نقرأ فقهًا وفلسفة وحديثًا وكلامًا وتفسيرًا ولغة، ونحن نقرأ أخبار الفتن والحرب فيُخَيَّل إلينا أن إسبانيا المسلمة قد كانت فى القرن الخامس موطن الجد المظلم والثورات المنكَرة والاختلاف المؤذى للنفوس، لا نكاد نستثنى من ذلك إلا هذه البيئات الخاصة التى كانت تمتاز بالعكوف على اللذات والانصراف إلى الشعر والموسيقى والغناء. ولكن ابن حزم يعطينا فى كتابه "طوق الحمامة" صورة أخرى لإسبانيا المسلمة فى ذلك العهد، صورة وطن كان النَّاس فيه جميعًا يذوقون الحب، ويَبْلُون لذاته وآلامه، يتعرضون له كما يتعرضون لغيره من محن الحياة، بل يتعرضون له كما يتعرضون للموت، لا فرق فى ذلك بين أصحاب الجِدّ منهم وأصحاب الهزل ولا بين الذين يفرغون للعلم والدين والذين يفرغون للأدب والفن والذين يفرغون للسياسة والحرب.

وأكبر الظن أن أمور النَّاس كلهم تجرى على هذا النحو فى جميع أقطار الأرض، ولكن حظوظ النَّاس من الحرية فى تصوير هذا والتعبير عنه تختلف باختلاف الأوطان والبيئات والظروف. والظاهر أن إسبانيا المسلمة كانت على حظ عظيم لا فى الحب وحده بل فى التحدث عن الحب أيضًا. ومن الحق أن ابن حزم تحرَّج شيئًا أو كاد يتحرَّج شيئًا من الكتابة فى هذا الموضوع، ولكنه لم يلبث أن يُعْفِى

نفسه من هذا الحرج بآثارٍ رواها فى أول الكتاب ويحضّ على الطاعة ونهى عن المعصية، وترغيبٍ فى الفقه سجَّلها فى آخر الكتاب، فقد روى ابن حزم بسنده المتصل إلى أبى الدرداء رحمه الله أنه كان يقول: "أَجِمُّوا النفوس بشىء من الباطل ليكون عونًا لها على الحق". وروى آثارًا أخرى عن جماعة من السلف الصالح رحمهم الله.

وكان هذا أشبه باستئذان للدخول فى هذا الموضوع الخطير الذى يظهر أن ابن حزم فكر فيه وعاش معه منذ نشأ إلى أن مات. وأخص ما يتفق فيه ابن حزم وستندال أنهما لم يريدا أن يكتبا فى الحب كتابة المتزيد المتكلف، وإنما أرادا أن يكتبا فيه كتابة العالِم الذى يؤثر البحث والاستقصاء، ويعتمد على الملاحظة والمشاهدة، ويستنبط من هذا كله أصولا وقواعد هى أشبه بالعلم وأقرب إليه من شبهها بالأدب وقربها إليه. فليس الذى يعنيهما أن يرويا الأخبار ولا أن يستنبئا الخيال ولا أن يفلسفا فى غير موضع للفلسفة، وإنما الذى يعنيهما أن ينظرا إلى الواقع ويَعْمِدا إليه ويأخذا منه فى غير تكلف ولا تصنع أيضًا. كلاهما يريد العلم ويعتمد على الظواهر الواقعة، ولكن أحدهما يعيش فى القرن الحادى عشر، والآخر يعيش فى القرن التاسع عشر. وبين حياة العقل الإنسانى فى هذين العصرين أمد بعيد، فابن حزم يعيش فى عهد الكلام وما بعد الطبيعة، وستندال يعيش فى عهد العلم والتجربة. فليس غريبًا أن يكون ابن حزم فيلسوفًا حين يفسر الظواهر الواقعة، وأن يكون ستندال عمليًّا حين يفسر هذه الظواهر نفسها.

ومن هنا عمد ابن حزم إلى تعريف الحب كما كان النَّاس فى عصره يعمدون إلى تعريف كل شىء، وعمد إلى تعريفه على النحو الفلسفى الذى أَلِفَه أصحاب المنطق، فهو يثبت قبل كل شىء أن الحب حقيقة واقعة لا منصرَف عنها ولا تخلص منها، وأنه من أجل ذلك شىء مباح لا ينكره الدين ولا العرف ما دام لا يتجاوز حدود الدين والعرف، وهو يذكر الحب الذى ألم بطائفة من خلفاء بنى أمية فى الأندلس ومن خلفاء الفاطميين فى مصر، والحب الذى أَلَمَّ ببعض الفقهاء من أبناء الصحابة والتابعين وما أفتى به ابن عباس رحمه الله فى بعض الأمور التى تتصل بالحب، ثم يذكر بعد ذلك "مائية الحب"

كما يقول، وهى كلمة يأخذها من "ما"، وهى توازى كلمة "الماهية" عند الشرقيين من أصحاب المنطق والفلسفة، كأن الشرقيين يأخذون كلمتهم من "ما هو؟"، وكأن ابن حزم وأصحابه الأندلسيين يأخذون كلمتهم من "ما" وحدها، فيجعلون الألف همزة حين ينسبون. ومائية الحب كما يقول ابن حزم، أو ماهيته كما يقول الشرقيون، هى عند ابن حزم "الاتصال بين أجزاء النفس المقسومة فى هذه الخليقة فى أصل عنصرها الرفيع". كان ابن حزم يذهب إلى ما ذهب إليه بعض الفلاسفة من قدماء اليونان من أن هناك عنصرًا رفيعًا تأتلف منه نفس واحدة قد قُسِّمت أجزاؤها على المخلوقات ذوات النفوس: فقد يحدث اتصال بين بعض هذه الأجزاء المقسمة بين النَّاس فيكون الحب، وقد يحدث انفصال فيكون البغض. وبمقدار ما يكون الاتصال قويًّا أو ضعيفًا يقوى الحب أو يضعف. وبمقدار ما يكون الانفصال قويًّا أو ضعيفًا يشتد البغض أو يلين.

وهذا الاتصال إنما هو ملاءمة فى الشكل وتشابه فى الطبع وحنين جزء من النفس إلى جزء آخر من النفس، والأعراض الطارئة هى التى تباعد بين هذه الأجزاء أو تتيح لها أن تقترب وتأتلف، وابن حزم لا يحب أن يذهب مذهب إمامه محمد بن داود الظاهرى ومذهب غيره من الفلاسفة الذين يرون أن النفوس كرات مستقلة تستقر فى المخلوقات إلى حين، وإنما هو يرى أن النفوس أجزاء من نفس واحدة قد قُسِّمت على المخلوقات إلى حين، ثم هى تعود إلى أصلها، وإن كان ابن حزم لم يصرح بهذه العودة فى هذا الكتاب. والشىء المهم هو أن الحب عند ابن حزم لا يأتى من الأجسام، وإنما يأتى من النفوس، وليست الأجسام فى حقيقة الأمر إلا وسائط ووسائل تتيح للنفوس أن تتقارب أو أن تتباعد. وآية ذلك أن من النَّاس من يحب شخصًا تنقصه هذه الخصلة أو تلك من خصال الجمال الجسمى، وهو يعلم أن بين النَّاس من يستوفون خصال الجمال كلها أو أكثرها، ومن يزيدون على محبوبه فى هذه الخصال. فلو كان الجمال الجسمى مصدر الحب لما أمكن أن يحب الإنسان شخصًا قبيحًا أو منقوص الحسن، ونحن نعلم أن العاشقين لمن لا يبلغ الحسن فيهم أقصاه ولمن يقدَّر عليهم القبح ليسوا قليلين. ولا تفسير لذلك عند ابن حزم إلا أن الحب ظاهرة تتصل بالنفوس ولا تتصل بالأجسام إلا اتصالا عارضًا.

فنحن هنا أمام بحث فلسفى يتصل بما بعد الطبيعة أكثر مما يتصل بالطبيعة نفسها، أو قل: إنه يتخذ الطبيعة سلمًا يرقى فيه إلى ما بعد الطبيعة. وليس شىء من هذا كله غريبًا، فابن حزم يعيش فى القرن الحادى عشر، والعلم عنده ما وُرِث عن الفلاسفة والمتكلمين.

فأما ستندال فهو لا يعمد إلى التعريف ولا يفكر فى الاستنباط المنطقى، وإنما يعمد إلى الاستقراء والاستقصاء. فهو لا يعرف الحب جملة، وإنما يستقصى أنواع الحب عند أفراد النَّاس وعند أصنافهم، وهو يضع أصلا فى أول كتابه لا يكاد يحققه حتى يشك فى دقته ويفتح باب الاستقراء والاستقصاء من جديد. فليس هناك حب واحد إذن، وإنما هناك أنواع أربعة من الحب: أولها الحب الجامح الذى يملك على النفس أهواءها وعواطفها وحسها وشعورها، والذى يندفع كالسيل لا يلوى على شىء ولا يترك لصاحبه حظًّا من أناة أو روية أو تفكير، والثانى الحب المترف الذى ينشئه التكلف وما تقتضيه الحضارة الراقية المصفاة من إتراف فى الذوق، وتأنق فى فنون المتاع، والذى لا يكاد يتصل بالنفس ولا بالقلب، ولا يكاد يؤثر فى العاطفة أو فى الشعور، وإنما هو لون من ألوان الذوق، وفن من فنون الترف قد وُضِعت له قواعده وأصوله، وأحاط النَّاس بأسراره ودقائقه، فهم يصعدون فيه عن علم وينتهون إلى غايته عن بصيرة، والثالث الحب الجسدى الذى تدفع إليه الغرائز والذى يشترك فيه الإنسان والحيوان، والرابع حب الغرور الذى ينشأ عن الكبرياء وإيثار النفس بهذه الظواهر الخداعة التى يكبر بها الإنسان أمام نفسه، وإن لم يكبر بها فى أنفس الناس. وقد مثل ستندال لأنواع الحب هذه بأمثلة تصورها تصويرًا صادقًا وتدل عليها دلالة واضحة، فأبطال الحب المعروفون الذين تحدث عنهم التاريخ يصورون النوع الأول، والمترفون من الفرنسيين أثناء القرن الثامن عشر يصورون النوع الثانى، والصائد الذى يشتهى قروية رآها تهيم فى الغابة فأعجبه شكلها يصور النوع الثالث، وكثرة الشعب الفرنسى فى عصر ستندال تصور النوع الرابع. على أن ستندال لا يلبث أن يلاحظ أن هذا التقسيم ليس دقيقًا ولا نهائيًّا، وأن من الممكن أن ينحل كل نوع من هذه الأنواع الأربعة إلى أنواع أخرى جزئية يدل عليها بألفاظ أخرى. فأمور الحب أشد دقة وأكثر اختلافًا وأيسر تفاوتًا من أن تُسْتَقْصَى على نحو قاطع محتوم.

وليس المهم عند ستندال أن تُحْصَى أنواع الحب أو تُسْتَقْصَى، وإنما المهم أن تتبين كيف ينشأ الحب وكيف ينمو وكيف يضعف وكيف يموت. وستندال يرى أن هذا كله إنما يجرى طبقًا لقوانين يعرضها فى هذا الكتاب. والإعجاب هو أول درجة من درجات الحب ترقاها النفس حين تتجاوز نظرتها العادية البريئة من الاكتراث إلى الشخص الذى كُتِب لها أن تحبه. فهى تبدأ بالخروج عن عدم الاكتراث إلى التفات خاص لا يكاد يتم حتى ينشأ عنه إعجاب يقف النفس عند هذا الشخص الذى التفتت إليه، ولا يكاد هذا الإعجاب يتصل حتى ترقى النفس فى هذا السلم إلى درجة أخرى، وهى درجة التوق والشوق أو الطموح إن شئت، وهى الدرجة التى يقول فيها الإنسان لنفسه: أَحْبِبْ إلى بأن أُقَبِّل هذا الشخص أو بأن يُقَبِّلنى. فهو طموح إلى الاتصال المادى بعد أن تم الاتصال النفسى.

ثم يرقى الإنسان إلى الدرجة الثالثة. فأنت تستطيع أن تتوق وأن تشتاق وأن تطمح، ولكن هذا كله شىء، وانتظار الوصول إلى ما تطمح إليه شىء آخر. فإذا تجاوزت الطموح إلى الأمل فقد ارتقيت إلى الدرجة الثالثة فى تصديك للحب. ثم لا يكاد يستقر الأمل فى نفسك، أو لا تكاد نفسك تستقر فى الأمل حتى تبلغ الدرجة الرابعة، وهى الدرجة التى يتم فيها تكوُّن الحب، فأنت قد أُعْجِبْتَ ثم اشتقتَ ثم أَمَلْتَ، ثم استحال هذا كله فى نفسك إلى لذة قوية تحدث بمجرد أن ترى من تحب أو أن تسمعه أو أن تَمَسَّه أو أن تتصل بسبب من أسبابه. وأنت إذا وجدت هذه اللذة مُعَرَّض لأن تجد الألم إذا انقطعت الأسباب بينك وبين من تحب. وكذلك لا تبلغ الدرجة الرابعة حتى تضطرب بين ما يحدث الحب من لذة وألم، ومن نعيم وجحيم. وإذا وُجِد الحب فلا بد له من أن ينمو، إلا أن يُقْتَل يوم مولده. ونموه يبدأ حين تبلغ الدرجة الخامسة، وهى ما يسميه ستندال: التبلور الأول، ومنشؤها اتصال تفكيرك فيمن تحب. فأنت لا تفكر فيه كما هو قبل أن تلتفت إليه، أو قل: إنك لا تفكر فيه كما يفكر فيه غيرك من النَّاس الذين لا يحفلون به ولا يأبهون له، وإنما تسبغ عليه شيئًا من إعجابك به وشوقك إليه وأملك فيه، وإذا أنت تضيف إليه محاسن تزعم أنها لا توجد فى غيره، وإذا أنت تُقَوِّى شعورك بالغبطة حين تتصل به بمقدار ما تضيف إليه من المحاسن. فهو وحده الذى يستطيع أن يرضى ما تطمح إليه نفسك

من المثل العليا فى اللذة والسعادة والنعيم، وغيره لا يقدر على أن يُبْلغك من هذا كله شيئًا لأن هذا كله موصول بما خلعتَ على محبوبك من المحاسن والخصال التى ميزته بها من النّاس جميعًا، وكذلك تتصل نفسك به اتصالا قويًّا متينًا غير مقطوع، وإذا أنت حريص أشد الحرص على استبقاء هذا الاتصال والتزيد منه فى كل لحظة ما وجدت إلى ذلك سبيلا. وإذا بلغت هذا الحرص فليس لك بد من أن ترقى إلى الدرجة السادسة. فالحرص مصدر الخوف والشك، ومتى انتهيت من الحرص إلى غايته فلا بد لك من أن تشك فى أنك موفق أو غير موفق. وأنت فى هذه الدرجة السادسة تسأل نفسك بين لحظة ولحظة: أيجد حبك صدى فى نفس محبوبك أم لا يجد ؟ ثم أنت لا تكتفى بهذا السؤال ولا تطمئن إلى هذا الشك. ومتى اطمأن الإنسان إلى الشك؟ إنما أنت مضطر إلى أن تلتمس الدليل القاطع على أنك لم تخطئ فيما قَدَّرْتَ، ولم تخفق فيما طلبت، وعلى أن محبوبك يقارضك حبًّا بحب ويبادلك هيامًا بهيام، وأنت كذلك تسأل نفسك ثم تجيب نفسك، ثم تشك فى الجواب فتستأنف السؤال. فإذا طال عليك هذا الأمر وظفرت بالإشارة الدالة أو اللمحة المُطْمِعَة أو الآية المقنعة فأنت راقٍ على رغمك إلى الدرجة السابعة، وهى التبلور الثانى كما يسميها ستندال. فأنت قانع بأنك محبوب، وأنت تزين لنفسك هذا الحب الذى تجده والذى تطمئن إلى أن له صدى فى نفس من تحب: تخلع على هذا الحب من صفات القوة والسعة والعمق والجمال ما شئت وما لم تشأ، ثم يصبح هذا الحبُّ حياتك التى تملك عليك كل شىء، وتصرفك عن كل شىء، وتأخذ عليك طريقك. وقد انتهيت الآن إلى قمة الحب، فلم يبقَ إلا أن يتصل نعيمك به أو شقاؤك بما يمكن أن يعرض له من الضعف والفتور.

كذلك يعرض ستندال مقدمات الحب ونشأته ونموه وبلوغه إلى أقصى غاياته، ثم هو يعود إلى هذه الدرجات بعد ذلك فيدرسها درسًا مفصلا عميقًا يضرب له الأمثال ويستدل عليه بالوقائع. فهو، كما ترى، بعيد كل البعد عما بعد الطبيعة، قريب كل القرب من الطبيعة نفسها، لا يلتمس للحب حدًّا ولا رسمًا ولا تعريفًا، وإنما يميز أظهر أنواعه ثم يتبعه منذ تتهيأ النفس له إلى أن تفنى النفس فيه. وواضح جدًّا أن ستندال حين يسلك هذه الطريق إنما يذهب مذهب العلماء المعاصرين له الذين تأثروا

بنشأة العلوم التجريبية وتطورها، فاعتمدوا على الملاحظة المباشرة أكثر مما اعتمدوا على أى شىء آخر.

وقد همَّ ابن حزم أن يسلك هذه الطريق نفسها، بل هو لم يسلك إلا هذه الطريق، طريق الملاحظة المباشرة، فهو لا يخترع أحاديثه عن الحب اختراعًا ولا يبتكرها ابتكارًا ولا يخلقها من عند نفسه، وهو لا يكاد يلم بالفلسفة إلا حين يحاول تعريف الحب، وهو لا يقرر أصلا من الأصول ولا فرعًا من الفروع إلا مستمدًا له مما رأى بنفسه، أو مما وجد فى نفسه، أو مما سمع من الذين لا يعرض الشك له فيما يلقون من الأحاديث. فابن حزم معتمد على الملاحظة المباشرة كما يعتمد عليها ستندال، ولكن ابن حزم لا ينتفع من ملاحظته المباشرة كما ينتفع بها ستندال، فبين الرجلين دهر طويل تطوَّر فيه العقل الإنسانى، وتطورت فيه مذاهب البحث ومناهجه، ووسائل الملاحظة وأدواتها تطورًا عظيمًا بعيد المدى. فملاحظة ابن حزم دقيقة كملاحظات ستندال، ولكنها قريبة لا تتعمق ولا تكاد تتجاوز نفسها إلا قليلا لأن ابن حزم لم يظفر من أدوات البحث والاستقصاء والتعمق بمثل ما ظفر به الكاتب الفرنسى الحديث.

وبين الرجلين فرق آخر، وهو أن ابن حزم على شذوذه الذى لفت إليه المعاصرين جميعًا فى الشرق والغرب، بل لفت إليه الذين جاءوا بعده بوقت طويل، لم يستطع أن يخلص من العادة المألوفة فى التفكير والاستنباط. فهو قد فكر كما كان النَّاس يفكرون من حوله، بل كما فكر النَّاس من قبله ومن بعده، واستنبط كما كانوا يستنبطون. لم يستطع أن يتجاوز ذلك لأن وقت تجاوزه لم يكن قد آن، ولأن وسائل هذا التجاوز لم تكن قد استُكشِفت بعد.

وقد يكون من الغريب أن ابن حزم قد صرَّح أكثر مما صرح ستندال. فستندال يزعم صادقًا أو غير صادق، ومن المحقق أنه غير صادق، أنه لم يتخذ نفسه موضوعًا للملاحظة فى أى فصل من فصول كتابه. فهو لم يتحدث عن نفسه ولا عن عواطفه وشعوره بحال من الأحوال، أما ابن حزم فيحدثنا عن نفسه فى صراحة رائعة حقًّا، ولعل أحاديثه عن نفسه هى خير ما اشتمل عليه الكتاب. وليس عليه

من ذلك بأس لأنه يحدثنا صادقاً من غير شك أنه لم يقترف فى الحب إثماً، ولم يورطه الحب فى خطيئة كبيرة من الكبائر. وهو من أجل ذلك يحدثنا عن نفسه فى صراحة وإسماح، ويقص علينا من أنبائه ما يثير فى نفوسنا كثيرًا جدًّا من الرفق به، والرثاء له، والعطف عليه. فنحن نشهده فى دار أبيه الوزير وقد تعلقت نفسه بجارية من جوارى الدار رائعة الحسن، بارعة الجمال، قوية النفس، صادقة العزم، حازمة الجد، لا تحب العبث ولا تميل إلى الدعابة، وإنما تغرق فى الجد إغراقاً يكاد يدفعها إلى العبوس، وقد اجتمع أهل الدار فى يوم من الأيام التى يجتمعون فيها لبعض الأمر، وقد ألَمَّ بهم ضيف، فطعموا ونعموا، وأشرفوا من بعض أطناف الدار على البستان ينظرون إليه ثم إلى النهر، ثم يمدون أبصارهم إلى أبعد من البستان وأبعد من النهر، فيرون من قرطبة وضواحيها منظرًا عجيبًا، وقد وقفت هذه الجارية عند باب من أبواب الطّنف تشرف منه على هذا المنظر الرائع الجميل، وابن حزم يحتال متنقلا ليدنو منها ويقف من مكانها غير بعيد، ولكنها لا تحس احتياله ولا تلاحظ قربه حتى تنأى وتنتقل إلى باب آخر، وابن حزم يتبعها رفيقاً دائمًا محتالا دائمًا متهالكاً دائمًا، وهى تبعد كلما قرب، وتنأى كلما دنا، ثم يقترح مقترح أن تهبط الجماعة إلى البستان وتجلس على عشبه الأخضر بين ما يزينه من شجر وزهر فيهبط القوم، ويحاول ابن حزم أن يدنو فتنأى صاحبته، ثم يقترح مقترح على الجارية أن تغنى، وكانت بارعة فى العزف متفوقة فى الغناء، فتضرب وتغنى، ويكون هذا كل ما استطاع ابن حزم أن يظفر به من هذه الجارية. ثم تمضى الأيام وتحدث الأحداث وتُلِمّ الخطوب ويبعد العهد، ويعود ابن حزم بعد أعوام إلى وطنه فى قرطبة فيرى هذه الجارية وقد ابتذلتها حوادث الدهر، واضطرتها الخطوب إلى أن تتكلف ما لا يتكلف أمثالها من المترفات، وإذا الزهر قد ذوى، وإذا الحسن قد غاض، وإذا الضر قد بدا أو كاد يبدو. ونحن نرى ابن حزم يصور نفسه لنا وقد شَغَفَتْ فتاةٌ قلبه كما لم تشغفه فتاة قط، وقد اتصل الحب بينه وبينها، ثم اختطفها منه الموت. فانظر إلى الجزع الذى ليس بعده جزع، والوجد الذى ليس بعده وجد، والعذاب الذى لا يشبهه عذاب، وإذا هو يقضى أيامًا لا يضع ثيابه ولا ينعم بطعام أو شراب، وإذا هو يذكر حبيبته مستيقظاً ويحلم بها نائمًا، ويقول فى حبه لها الشعر أثناء اليقظة وأثناء

النوم، وإذا الأيام تمضى حتى تصبح أعوامًا وأعوامًا، والسن تتقدم بالفتى قليلا قليلا حتى يصبح كهلا ثم يصير إلى الشيخوخة، وحبه لتلك الفتاة ما زال شابًا فى قلبه لم يؤثر فيه مر الزمن ولم يستطع السُّلْوَان أن يرقى إليه.

فابن حزم إذن يعتمد على الملاحظة المباشرة الحرة الصريحة: يلاحظ نفسه وخلطاءه، ويلاحظ النَّاس من حوله، ولكنه على هذا كله مقيد مقصوص الجناح، لا يكاد يتعمق ولا يكاد يرتفع لأنه يفكر كما كان يفكر النَاس فى عصره. فأسبابه إلى التعمق والاستقصاء قصار لا تتجاوز به القواعد السطحية أو التى توشك أن تكون سطحية. وقد رتب ابن حزم كتابه ترتيبًا منطقيًا مقاربًا، ولكنه كره أن ينفذ كتابه على النحو المنطقى الذى رتبه قبل أن يبدأ فى إنشائه، وآثر أن يخالف بين الخطة المرسومة وتنفيذ هذه الخطة فوضع فصول كتابه حيث اقتضت مناسباتها أن تُوضَع لا حيث اقتضى الترتيب المنطقى أن تكون. وهذا أيضًا دليل على أن ابن حزم قد حاول أن يتخفف من أثقال عصره ويتحرر من قيود التفكير التى كانت تمنع معاصريه من الحركة الحرة كما نفهمها نحن الآن، ولكنه لم يبلغ مما أراد إلا أقله وأيسره.

ودليل آخر على أن ابن حزم أراد أن يتحرر من هذه القيود فذهب إلى أبعد مما ذهب إليه ستندال، ولكنه مع ذلك لم يبلغ ما أراد، وهو أن ابن حزم كره أن يرجع بحديث الحب إلى ما امتلأت به كتب الأدب من أخبار العشاق والمحبين، فلم يحفل بكل ما كان من حديث الأعراب، ومن غزل الغزلين فى نجد والحجاز، ومن تكلف الشعراء بعد ذلك لِمَا تكلفوا من فنون الحب، وأبى إلا أن يقصر ملاحظته على نفسه وعلى ما رأى وما سمع من معاصريه، على حين لم يكتفِ ستندال بما رأى وما سمع، وإنما اعتمد على ما قرأ أيضًا، وعلى ما قرأ من أخبار القدماء فى جنوب فرنسا نفسها وفى إسبانيا المسيحية والمسلمة، بل على ما قرأ من كتب العرب أنفسهم. فهو قد عرف كتاب "الأغانى" ونقل عنه أطرافًا من أخبار الغزلين، ومن أخبار جميل وبثينة بنوع خاص. والغريب أننا نُعْجَب بابن حزم لأنه أعرض عما كان يعرف من أمر القدماء وأبى أن يعتمد على غير الملاحظة المباشرة، ونُعْجَب فى

الوقت نفسه بستندال لأنه طلب ما لم يكن يعرف من حب القدماء، فاستقصى حب الغزلين فى جنوب فرنسا وتأثرهم فى هذا الحب بحضارة المسلمين فى الأندلس، ثم مضى يستقصى أصل هذا الحب الإسبانى حتى انتهى به "الأغانى" إلى صدر الإسلام ثم إلى العصر الجاهلى. وقد أخطأ فيما فهم من ذلك وأصاب، ولكنه حاول ما لم يتعود أمثاله أن يحاولوه. فنحن نُعْجَب به من هذه الناحية، كما نُعْجَب بابن حزم لأنه ترك ما لم يتعود أمثاله أن يتركوه. كلا الرجلين قصد إلى إجادة الدرس وإتقان البحث وتعمق الاستقصاء، ولكن أحدهما وُفِّق لما لم يُوفَّق له الآخر لأنه ملك من الوسائل والأدوات وأسباب العلم والثقافة ما لم يُتَح لصاحبه.

على أن هناك نواحِي امتاز بها ستندال ولم تخطر لابن حزم على بال: فكلا الرجلين قد حاول درس النفس الإنسانية من بعض نواحيها، وكلا الرجلين قد اتخذ هذا الدرس وسيلة إلى نقد الحياة الاجتماعية المحيطة به، وكلا الرجلين قد أعطانا صورة دقيقة أو مقاربة لهذه الحياة، ولكن ابن حزم وقف عند هذا الحد، فأما ستندال فتجاوز النقد إلى الاقتراح، فستندال ينقد الحياة الفرنسية نقدًا مرًّا، لا يكتفى بذلك بل يعرض لتربية الفتاة فيستخلص عيوبها ويرد إلى العيوب كثيرًا من آفات الحب عند الفرنسيين بل عند الأوروبيين، ثم هو لا يكتفى بذلك بل يقترح مذهبًا جديدًا فى تربية الفتاة لتستطيع أن تحب حبًّا صحيحًا صالحًا نقيًّا، وتلهم الفتى حبًّا صحيحًا صالحًا نقيًّا، ثم هو يتجاوز ذلك إلى الزواج، فينقد نظامه، ويقترح ألوانًا من الإصلاح تقرِّب المسافة بين الحب والزواج تقريبًا بعيدًا. وكل هذه أمور لم تخطر لابن حزم لأنه، كما قلت، كان مثقلا بقيود عصره مقصوص الجناح لم يستطع أن يتعمق ولا أن يرتفع.

وفى كتاب ستندال لون آخر من ألوان البحث لم يخطر لابن حزم ولم يكن يمكن أن يخطر له. فستندال يبحث عن الصلة بين الحب وبين طبائع الشعوب من جهة، وبين الحب ونظام الحكم من جهة أخرى. وهذا اللون من بحث ستندال ممتع حقًّا، ولا سيما حين يعرض لبعض خصائص الشعوب والحكومات: فالحب مقيد بارد شديد الكسل والفتور فى بلاد الإنجليز لأن طبيعة الإقليم وطبيعة

الشعب وطبيعة الحكومة الأرستقراطية، كل ذلك يقتضى أن يكون الحب الإنجليزى خجلا مستخذيًا لا يظهر إلا على استحياء. والحب فى إيطاليا جامح مندفع لا يثبت أمامه شىء. وهو لا يستخفى ولا يتردد ولا يستخذى ولا يخجل، وإنما يظهر صريحًا حرًّا كما تظهر الشمس لأن طبيعة الإقليم الإيطالى والشعب الإيطالى وتفرق السلطان فى إيطاليا لعهد ستندال، كل ذلك يقتضى أن يكون الحب الإيطالى جريئًا عنيفًا مقدامًا. والحب فى فرنسا مغرور منافق لا يكاد يثبت ولا يستقر لأن طبيعة الشعب الفرنسى والإقليم الفرنسى ونظم الحكم فى فرنسا بعد انهيار الإمبراطورية، كل ذلك يقتضى أن يكون الحب الفرنسى مرائيًا ثرثارًا لا يقول شيئًا ولا يصور شيئًا.

فأين نحن من ابن حزم، الذى لم يتجاوز بالحب وطنه الأندلسي؟ وقد خطر له مرة أو مرتين أن يَعْبُر بالحب مضيق جبل طارق ففعل، ولكنه تحدث إلينا عن أندلسى باع جارية له كان يحبها لبعض البربر، ثم تبعتها نفسه، ولم يستطع السلو عنها، ولم يُرِد البربرى أن يعفيه من البيع، فرفع أمره إلى السلطان فى قصة طريفة مؤثرة. وقد مضى ابن حزم بالحب إلى الشرق فأبعد حتى انتهى إلى بغداد، ولكنه يحدثنا عن عالم أندلسى انتهى إلى حارة لا تنفذ، ورأى فى هذه الحارة جارية دلته على أن الحارة غير نافذة، وكانت الجارية سافرة، فراعَهُ حسنها وشَغَفَه حبُّها، وخاف على نفسه ودينه الفتنة فسافر إلى البصرة ومات فيها شهيدًا لهذا الحب. فكأن ابن حزم لم يُرِد أن يعرض فى كتابه لغير الحب الأندلسي: درسه فى موطنه، ثم تبعه أحيانًا إلى مُهَاجَره فى إفريقية أو فى بغداد.

على أن هناك مسألة هى فيما أعتقد أجل خطرًا من كل ما عرضت له فى هذا الحديث إلى الآن: لماذا ألف ابن حزم كتابه طوق الحمامة؟ ولماذا ألف ستندال كتابه فى الحب؟ أما أيسر الجواب عن هذه المسألة فهو أن صديقًا لابن حزم طلب إليه أن يضع له هذه الرسالة ففعل، وأن ستندال أنفق حياته كلها متتبعًا للحب على اختلاف صوره وأشكاله ومواطنه، فألف فيه كتابًا. ولكن هذا لا يقنعنى، ويُخيَّل إلى أن هناك جوابًا آخر قد يكون أجلَّ من هذا خطرًا وأبعد منه أثرًا. فكتاب ابن حزم وكتاب ستندال لم يقصد بهما إلى الحب فى نفسه، وإنما قصد بهما إلى الفن، إلى فن تصوير الحب

والتعبير عنه. فقد ألف ابن حزم كتابه فى البلاغة إذن، وقصد به إلى أن يعلم الشعراء والكتاب، والشعراء خاصة، كيف يتصورون الحب وكيف يصورونه وكيف يصفونه فى الشعر والنثر. وآية ذلك هذه النماذج الشعرية التى يبثها فى كل فصل من فصول الكتاب، وهى نماذج ينشئها هو ولا ينقلها عن غيره. وأكبر الظن أنه صنع كثيرًا من هذه النماذج خاصة لهذا الكتاب. وأما ستندال فقد ألف كتابًا فى النقد وفن الجمال أراد به إلى أن يشرح أولا مذهبه فيما عرض من أمر الحب فى قصصه المختلفة، وأراد به بعد ذلك أن يعلِّم القصاص كيف يتصورون الحب وكيف يصورونه وكيف يعرضونه فيما ينشئونه من القصص الطوال والقصار. وآية ذلك هذه النماذج القصصية التى أضافها إلى كتابه بعد أن عرض نظرياته فى الحب. فنحن إذن أمام كتابين من كتب العلم لم يقصد بهما صاحباهما إلى العبث ولا إلى اللهو ولا إلى مجرد التجربة، وإنما قصدا بهما التعليم قبل كل شىء.

وقد أُعْجِبَ القدماء بكتاب ابن حزم، ولكنهم لم ينظروا إليه إلا على أنه أثر أدبى، على أنه غاية فى نفسه لا وسيلة إلى فن الشعر. ولم يُعجَب المعاصرون لستندال بكتابه فى الحب حين نشره فى أوائل القرن الماضى، فقد بِيع من طبعته الأولى فى عشر سنين بضع عشرة نسخة، فلما مضى على نشره عشرون عامًا أنبأنا ستندال نفسه بأنه لا يظن أن الذين ذاقوه وفهموه قد بلغوا المائة. أما الآن فقد تقدمت دراسات الحب من نواحيه المختلفة تقدمًا هائلا، حتى أصبح كتاب ابن حزم وكتاب ستندال كتابين لهما خطرهما فى التاريخ الأدبى ليس غير، ولكنه خطر غير قليل.

تحليلى لكلام طه حسين

فى المقارنة بين ابن حزم وستندال فيما كتباه عن الحب

انتهى كلام طه حسين، ويبدأ من الآن كلامى. فأما بالنسبة لمن يعبسون فى وجه ما كتبه طه حسين فى هذا المقال عن الحب فهم لا يعرفون الحياة ولا طبيعة الدين الذى أتى به محمد صلى الله عليه وسلم: فأما من ناحية جهلهم بالحياة فلأنهم يظنون أن مسائل الحب وعواطف كل من الرجل والمرأة تجاه الآخر هو عبث لا يليق، تصورا منهم أن الإنسان يمكن أن يعيش بدون اهتمام بالجنس الآخر، وكأن هذا الاهتمام فضلة من الفضلات بمصطلح النحويين بمعنى أنه كما يمكن أن تمضى الجملة بدون الفضلة من غير أن تنهدم فكذلك يمكن أن تمضى الحياة وتستقيم بدون الجنس والحب من غير أن تنهدم. بل إن بعض المتدينين ليظن أن انشغال الذهن بأمور الجنس والحب يردى صاحبه فى النار. وهذا كله خطأٌ شنيعٌ ووهمٌ مؤذٍ للإنسان الفرد والمجتمع على السواء. فالجنس والحب غريزة أساسية من الغرائز البشرية لا يمكن أن تمضى الحياة بدونها مثلما لا يمكن أن تمضى الحياة بدون طعام وشراب ونوم وما إلى ذلك. ذلك أن الغرائز لا بد لها من إشباع، وما لم تشبع الغرائز فإن حياة الإنسان تضطرب اضطرابا بشعا، وقد ينحرف انحرافا خلقيا واجتماعيا وتسوء حياته سوءا شديدا، اللهم إلا إذا كانت هذه الغريزة خاملة خامدة هامدة عند الشخص. فهذا شذوذ عن القاعدة، والشاذ له حكم مختلف. وهو على كل حال لا يشكل وأمثاله نسبة كبيرة فى المجتمع. ولو افترضنا المستحيل وقلنا إن البشرية يمكن أن تتوقف عن الحب وممارسة الجنس تماما لكانت ثمرة ذلك انقراض النوع البشرى من جذوره، إذ لولا الحب والجنس ما كان التقاء رجل بامرأة، ولولا هذا الالتقاء ما ظهر جيل جديد، وكان الجيل الحالى هو آخر أجيال البشر على وجه البسيطة.

والقرآن الكريم يقر بوجود تلك الغريزة دون أى إنكار عليها، بل إنه سبحانه يمن علينا بها: "زُيِّن للناس حبُّ الشهوات من النساء والبنين والقناطيرِ المقنطرة من الذهب والفضة والخيلِ المسوَّمَةِ والأنعام

والحَرْث"، "والله خلق لكم من أنفسكم أزواجا لتسكنوا إليها"، "هو الذى خلقكم من نفس واحدة وجعل منها زوجها ليسكن إليها". ولنلاحظ فى الآية الأولى كلمات "التزيين، والحب، والشهوات" وأن النساء ذُكِرْن أولا قبل البنين والمال. والرسول يحض على الزواج ويدعو إلى تيسيره، ويهتم بأن يكون قائما على الحب والاختيار، ويرفض رفضا قاطعا تزويج الفتاة أو المرأة كرها. وكانت الفتاة تأتيه عليه السلام تشكو من أن أهلها يريدون تزويجها ممن لا تحب، دون أن تشعر بأى حرج فى شكواها أو إعلانها ما فى قلبها. وهو من جانبه كان يقف معها ويدعو إلى احترام إرادتها ومشاعرها والإصغاء إلى صوت قلبها وعواطفها، ويصر على ذلك إصرارا. وكم من امرأة أو رجل أتى إليه صلى الله عليه وسلم معلنا أنه لم يعد يحب رفيق حياته ويريد أن ينفصل عنه، فلم يعنفه ولم يغضب عليه بل حاول أن يقرب بين القلوب المتنافرة، فإذا كان نجاح فأهلا وسهلا ومرحبا، وإذا لم يكن انفصل الزوجان وتفرقا أملا فى أن يغنى الله كلا منهما من سعته وفضله وكرمه، دون لوم أو تثريب. ذلك أن القلوب، كل القلوب، بين إصبعين من أصابع الرحمن لا يمكن أحدا أن يتحكم فيها إلا بدفع ثمن باهظ.

وقد أورد طه حسين بعض الروايات والنصوص التى تدعم موقفه فى هذه القضية. وهى مستقاة من كتب الأدب. ويمكن أن نورد روايات ونصوصا أخرى من أحاديث النبى صلى الله عليه وسلم حتى نزيل من النفوس أى تحرج من الكلام أو التفكير فى هذا الموضوع: فعن عبد الله بن عباس "أنَّ زوجَ بَرِيرَةَ عبدٌ أسودُ يقالُ لهُ: مغيثٌ، كأنِّى أنظرُ إليه يطوفُ خلفَهَا يبْكى ودُموعُهُ تسيلُ على لحيته، فقال النبى صلَّى اللهُ عليه وسلَّمَ لعباس: يا عباسُ، ألا تعجَب منْ حبِّ مغيث بَريرةَ، ومن بغض بريرةَ مغيثًا؟ فقالَ النبى صلَّى اللهُ عليه وسلَّمَ: لو رَاجَعْتِه؟ قالتْ: يا رسولَ الله، تَأْمُرُنِي؟ قال: إنَّمَا أنَا أشْفَعُ. قالت: لا حاجةَ لى فيه". وعن عائشة "أنها أُخْبِرَت أنَّ فتاةً دَخَلت عليها فقالت: إنَّ أبى زوَّجَنى ابنَ أخيه ليرفَعَ خَسيستَه، وأنا كارهةٌ. فقالت: اجلسى حتى يأتى رسولُ الله صلَّى اللهُ عليه وسلَّم. فجاء رسول الله صلَّى اللهُ عليه وسلَّم فأخبَرَتْه، فأرسل إلى أبيها، فجعل الأمرَ إليها، فقالت: يا رسولَ الله، قد أجزتُ ما صنع أبى، وإنَّما أردتُ أن أُعْلِمَ النساءَ أنْ ليس إلى الآباء من الأمرِ

شَىء"، وعن المغيرة "أنَّهُ خطبَ امرأةً، فقالَ النَّبِيُّ: انظر إليها، فإنَّهُ أَحْرَى أن يُؤْدَمَ بينَكُما . فأَتى أبوَيْها فأخبرَهما بقَوْلِ رسولِ اللَّه، فكَأَنَّهما كرِها ذلكَ، فسَمِعَت ذلكَ المرأةُ وَهى فى خدْرها فقالَت: إن كانَ رسولُ اللَّه أمرَكَ أن تَنْظُرَ فانْظُرْ. قال المُغيرةُ: فنَظَرْتُ إليها فتزوَّجتُها"، وعن جابر بن عبد الله: "هلَك أبى وترَك سبعَ أو تسعَ بنات، فتزوجْتُ امرأةً، فقال النبى صلَّى اللهُ عليه وسلَّم: تزوجْتَ يا جابرُ؟ قُلْتُ: نعم. قال: بِكْرًا أم ثَيِّبًا؟ قُلْتُ: ثَيِّبًا. قال: هلا جاريةً تُلاعبُها وتُلاعبُك، أو تُضاحكُها وتُضاحكُك؟ قُلْتُ: هلَك أبى فترَك سبعَ أو تسعَ بنات، فكرهْتُ أن أجيئَهُنَّ بمثلهنَّ، فتزوجْتُ امرأةً تقومُ عليهِنَّ. قال: فبارَكَ اللهُ عليك"، وعن أنس رضى الله عنه: "كان رسولُ الله صلَّى اللهُ عليه وسلَّم يأمُرُ بالباءة وينهى عن التَّبتُّلِ نهيًا شديدًا ويقولُ: تزوَّجوا الوَدُودَ الوَلُودَ، فإنِّى مُكاثِرٌ الأنبياءَ يومَ القيامةِ".

وقد أذكر أننى فى العام الدراسى ٨٢– ١٩٨٣ كنت أشرح وأحلل "بُرْدَة" كعب بن زهير، وأولها كما هو معلوم غزل حاد فى سعاد وفم سعاد ونكهة فم سعاد، التى تشبه نكهة خمر صفَّتُها كذا وكذا مما راح الشاعر يتفنن فيه ويبدع كأنه بابنة العنب خبير كبير، وقلت لهم إن كعبا تلا هذه القصيدة على مسامع النبى والصحابة فلم ينكر عليه أحد، بل زاد النبى صلى الله عليه وسلم فخلع عليه بردته الشريفة إعجابا بها، فانطلق الطلاب (وكانوا فى الفرقة الثانية بقسم اللغة العربية بآداب عين شمس) ينكرون أن يكون هذا قد وقع مؤكدين أن القصيدة لا مناص أن تكون هى والقصة منحولتين. وعبثا حاولت أن أوضح أن الأمر كله صحيح لا أعرف أن أحدا شك فيه، وأن كعبا ليس وحده الشاعر المسلم المعاصر للرسول الذى صنع ذلك فى شعره، ولكن على من تتلو مزاميرك يا داود؟

ومن حق الزوجة التى لا تحب زوجها لسبب أو لآخر أن تخلع نفسها منه: "جاءَتْ امرأةُ ثابِتِ بن قَيْس إلى رسولِ اللَّه وقالت: يا رسولَ اللَّه، ثابتُ بنُ قيس ما أعيبُ عليه فى خُلُقٍ و لا دينٍ، ولكنّى لا أُطيقُهُ بُغْضًا. فسأَلَها عمَّا أخذَت منه، فقالت: حديقةٌ. فقال لها: أتَرُدِّينَ عليه حديقَتَهُ؟ قالت: نَعَم. فقال النبى لثابتٍ: اقبَل الحديقة، وطلِّقها تطليقَةً". بل كانت المرأة تأتى إلى رسول الله فتعبر عن مشاعرها بصراحة وثقة فى أمور شديدة الحساسية، إذ هى إنسان لها حقوق على زوجها، ولا بد

لها من استيفائها، وإلا فمن حقها أن تطلب المفارقة: "جاءت امرأةُ رفاعةَ القُرَظى إلى رسولِ الله صلَّى اللهُ عليه وسلَّمَ وأنا جالسةٌ، وعنده أبو بكرٍ، فقالت يا رسولَ الله، إنى كنتُ تحت رفاعةَ القُرَظى وطلَّقنى وبَتَّ طلاقى، فتزوجتُ بعده عبدَ الرحمنِ بنِ الزبيرِ. واللهِ ما معه يا رسولَ الله إلا مثلُ هُدْبَةِ الثوبِ (وأخذتْ هدبةً من جلبابِها). قالت: فسمع خالدُ بنُ سعيدٍ ولَبيدٌ قولَها وهو بالبابِ لم يُؤذَنْ له، قال: فقال: يا أبا بكرٍ، ألا تَنْهَيَنَّ هذه فيما تجهرُ به عند رسولِ الله صلَّى اللهُ عليه وسلَّمَ؟ قالت: ولا واللهِ ما يزيدُ رسولُ اللهِ صلَّى اللهُ عليه وسلَّمَ على التبسُّمِ. قالت: فقال رسولُ الله صلَّى اللهُ عليه وسلَّمَ: لعلَّكِ تُريدين ترجعين إلى رفاعةَ؟ لا حتى يذوقَ عُسَيْلَتَكِ وتذوقى عُسَيْلَتَه"، "آخَى النبى صلَّى اللهُ عليه وسلَّم بين سلمانَ وأبى الدَّرداءِ، فزار سَلمانُ أبا الدَّرداءِ، فرأَى أمَّ الدَّرداءِ مُتَبَذِّلَةً، فقال لها: ما شأْنُكِ؟ قالتْ: أخوك أبو الدَّرداءِ ليس له حاجةٌ فى الدنيا. فجاء أبو الدَّرداءِ فصنَع له طعامًا، فقال: كُلْ. قال: فإنى صائمٌ. قال: ما أنا بآكلٍ حتى تأكُلَ. قال: فأكَل. فلما كان الليلُ ذهَب أبو الدَّرداءِ يقومُ. قال: نَمْ. فنام، ثم ذهَب يقومُ، فقال: نَمْ. فلما كان من آخرِ الليلِ قال سَلمانُ: قُمِ الآنَ. فصلَّيا، فقال له سَلمانُ: إن لربِّك عليك حقًّا، ولنفْسك عليك حقًّا، ولأهلك عليك حقًّا، فأعط كلَّ ذى حقٍّ حقَّه. فأتَى النبى صلَّى اللهُ عليه وسلَّم فذكَر ذلك له، فقال النبى صلَّى اللهُ عليه وسلَّم: صدَق سَلمانُ". و"خرجَ عمرُ بنُ الخطَّابِ منَ اللَّيلِ، وهو خليفة، فسمعَ امرأةً تقولُ:

تطاولَ هذا اللَّيلُ واسودَّ جانبُهُ وأرَّقَنى ألا خليلَ ألاعبُهُ

فواللَّهِ لولا اللَّهُ أنِّى أراقبُهُ لحُرِّكَ من هذا السَّريرِ جوانبُه

فسألَ عمرُ بنُ الخطَّاب ابنتَهُ حفصةَ: كم أَكْثرُ ما تصبرُ المرأةُ عن زوجها؟ فقالت: ستَّةَ أشهرٍ أو أربعةَ أشهرٍ. قالَ مالكٌ: أشُكُّ أربعةً أو ستَّةً! لا أدري! فقالَ عُمرُ: لا أحبسُ أحدًا منْ جُيوشٍ أَكْثرَ من ذلكَ".

وفى "الاستيعاب فى معرفة الأصحاب" لابن عبد البر أن "كعب بن سور كان جالسًا عند عمر بن الخطاب، فجاءت امرأة فقالت: ما رأيت رجلا قط أفضل من زوجى. إنه ليبيت ليله قائمًا، ويظل

نهاره صائمًا فى اليوم الحار ما يفطر. فاستغفر لها عمر وأثنى عليها، وقال: مثلك أُثْنى بالخير. فاسْتَحْيَت المرأة وقامت راجعة، فقال كعب بن سور: يا أمير المؤمنين، هلا أَعْدَيْتَ المرأة على زوجها إذ جاءتك تستعديك؟ فقال: أكذلك أرادت؟ قال: نعم. قال: ردوا على المرأة. فرُدَّتْ، فقال لها: لا بأس بالحق أن تقوليه. إن هذا يزعم أنك جئت تشتكين أنه يجتنب فراشك. قالت: أجل. إنى امرأة شابة، وإنى أبتغى ما تبتغى النساء. فأرسل إلى زوجها، فجاء، فقال لكعب:اقض بينهما. فقال: أميرُ المؤمنين أحقُّ بأن يقضى بينهما. فقال: عزمتُ عليكَ لتقضينَّ بينهما، فإنك فهمت من أمرهما ما لم أفهم. قال: فإنى أرى أن لها يومًا من أربعة أيام، كأن زوجها له أربع نسوة، فإذا لم يكن له غيرها فإنى أقضى له بثلاثة أيام ولياليهن يتعبد فيهن، ولها يوم وليلة".

وفى "الاستيعاب" أيضا أن "عاتكة بنت زيد أخت سعيد بن زيد قد تزوجها عبد الله بن أبى بكر الصديق، وكانت حسناء جميلة ذات خلق بارع، فأُولِع بها وشغلته عن مغازيه، فأمره أبوه بطلاقها لذلك، فلم ينصع لذلك، ثم عزم عليه أبوه حتى طلقها، لكن نفسه تبعتها، وأخذ يقول فيها وفى حبه لها وصفاتها الكريمة شعرا، فرقَّ له أبوه فأمره، فارتجعها. ثم شهد عبد الله الطائف مع رسول الله صلى الله عليه وسلم فرُمِىَ بسهم فمات منه بعد بالمدينة، فقالت عاتكة ترثيه:

رُزِئْتُ بخير الناس بعد نبيِّهم وبعد أبى بكرٍ، وما كان قَصَّرا
فآلَيْتُ لا تنفكُّ عينى حزينةً عليكَ ولا ينفك جلدى أغبرا
فللّه عينا مَنْ رأى مثلَه فتًى أَكَرَّ وأَحْمَى فى الهياج وأَصْبَرَا
إذا شرعتْ فيه الأسنةُ خاضها إلى الموت حتى يترك الرمح أحمرا

فتزوجها زيد بن الخطاب على اختلاف فى ذلك فقُتِل عنها يوم اليمامة شهيدًا، ثم تزوجها عمر بن الخطاب فى سنة اثنتى عشرة من الهجرة فأولم عليها ودعا أصحاب رسول الله صلى الله عليه

وسلم، وفيهم على بن أبى طالب، فقال له: يا أمير المؤمنين، دعنى أكلم عاتكة. قال: نعم. فأخذ على بجانب الخدر ثم قال: يا عُدَيَّةَ نفسها، أين قولك:

فآليتُ لا تنفكُّ عينى حزينةً عليكَ ولا ينفك جلدى أغبرا

فبكت، فقال عمر: ما دعاك إلى هذا يا أبا الحسن؟ كل النساء يفعلن هذا".

والأدب الغزلى شعرا ونثرا موجود فى كل الآداب العالمية لأنه يعبر عن غرائز ومشاعر إنسانية عامة، وأُثِر عن الرجال والنساء جميعا. ويذكرون فى هذا المجال الشاعرة الإغريقية سافو، التى كانت تعيش قبل الميلاد بعدة قرون، ونظمت شعرا غزيرا، وإن لم يصل لنا منه سوى جزء ضئيل منه. وفيه غزل كثير، والباحثون مختلفون فى توجيهه: فمنهم من يرى أنه كلام لا شذوذ فيه، ومنهم من يرى أنه غزل شاذ فى بعض الفتيات اللاتى كانت تعلمهن فى مدرستها الأدب والفن واللياقة. ويقولون إنها أول امرأة شاعرة عرفها التاريخ.

وعندنا فى أدبنا نساء كثيرات نظمن الشعر الغزلى، وعبرن عن مشاعرهن وعواطفهن دون أن يعيبهن أحد. ومنهن عَرِيب العباسية ونَزْهُون الغرناطية وولادة بنت المستكفى قديما، وفدوى طوقان حديثا. فإذا كان هذا حال النساء فما بالنا بالرجال؟ وفى السنين الأخيرة ظهرت روايات شديدة الجرأة بأقلام نسائية عربية مسلمة كسرن كل المحظورات، وتحدثن عما لم تقترب من الحديث عنه امرأة من قبل، فأتين بتفاصيل عارية يفغر الرجل منها فمه استهوالا فلا يُطْبِقه بعدها أبدا. ومنذ سنوات قلائل وقعت لى رواية لكاتبة لبنانية تدور حول السِّحَاق وتدافع عنه وتؤكد شيوعه بين النساء بما فيهن المتزوجات. وهو تقليد لما تكتبه الغربيات بل ربما كان أجرأ مما تكتبه كثيرات منهن.

وهناك أعمال طويلة كاملة (شعرية ونثرية) اتخذت من الحب محورا لها مثل الـ"كاما سوترا"، الذى كتب بين سنة ٤٠٠ و٢٠٠ قبل الميلاد. وقد ألف الفيلسوف الهندوسى فاتسيايانا هذا الكتاب بغية مساعدة الناس على أن يعيشوا حياة جنسية صحية وممتعة، وحياة أسرية مستقرة، إذ كان يعتقد بقوة أنه إذا ما كان الإنسان سعيدا فى حياته الجنسية كانت حياة متوازنة وسعيدة. فـ"كاما سوترا" هو

دليل لأى شخص يريد أن يتقن فن المعاملة والمعاشرة الجنسية، ويشبع رغباته بشكل أفضل. وهذا الكتاب، حسبما قرأنا، هو أول كتاب معيارى فى التاريخ حول الممارسات الجنسية البشرية. وهو مكتوب باللغة السنسكريتية. وهناك كتاب "الأنانغا رانغا، وهو هندى الأصل أيضا، وتم تأليفه فى القرن السادس عشر أو الخامس عشر للميلاد.

ومن ذلك النوع من الكتب "فن الهوى" لأوفيد، وفيه يعمل ذلك الشاعر الرومانى بكل سبيل على تعليم كل من الرجل والمرأة كيف يوقع الآخر فى حبه وكيف يحافظ عليه فلا يفقده بعد ذلك، مستشهدا بالآلهة وما كانوا يفعلونه فى غرامياتهم استشهادات ضاحكة ساخرة. وهذا العمل عبارة عن ديوان شعرى يتألف من ثلاثة أجزاء يخاطب الشاعر فى اثنين منها قراءه الرجال، أما الجزء الثالث فيخاطب فيه قارئاته من القوارير.

ومن المؤلفين الأوربيين فى هذا الميدان السابقين على ستاندال جياكومو كازانوفا (من أهل القرن الثامن عشر). وهو مغامر ومؤلف إيطالى له عشرات الأعمال الأدبية، وعاشقٌ عالميُّ الشهرة. وقد قامت جدته على تعليمه حتى حصل على دكتوراه فى القانون، وبعد وفاتها دخل الدير ليكون راهبا، لكنه طرد بعد فترة قصيرة، ثم كانت له علاقات غرامية مع مئات النساء حسبما تقول مذكراته. كما تنقل بين عدد من العواصم الأوربية مثل باريس وبرلين ووارسو وبودابست ومدريد، ودخل السجن وقضى فترة من حياته مطارَدا من الشرطة. وكانت له علاقات قوية مع عدد غير قليل من الحكام والساسة ورجال الدين والأدباء والمفكرين والموسيقيين هنا وهناك. ويرجع سبب شهرته بالأساس إلى ترجمته الذاتية المسماة: "Histoire de ma vie: قصة حياتى". وقد عكف على كتابتها فى أواخر عمره. وفى هذا الكتاب الذى تخطى أربعة آلاف الصفحة تحدث، ضمن أشياء كثيرة أخرى، عن مغامراته العاطفية وكيفية إيقاعه للنساء فى حبائله ثم التخلص منهن بعد ذلك عندما يدب الملل والضيق فى قلبه ويتطلع إلى عشق جديد. وقد أنتجت عدة أفلام عن قصة حياته المثيرة أهمها "Casanova" فى ١٩١٨، و"The Loves of Casanova" فى ١٩٢٧، و" Fellini's

"Casanova" فى ١٩٧٦، و"Le Retour de Casanova" فى ١٩٩٢، و"Casanova" فى ٢٠٠٥. ومع هذا فهناك من يرى فى كازانوفا كذابا كبيرا وظريفا واسع الخيال، بل يرتاب فى أن يكون هو صاحب تلك المذكرات الغرامية أصلا.

ومن الأدب الغربى فى العصر الحديث أيضا نذكر كتاب أندريه موروا الكاتب الفرنسى الشهير: "وجوه الحب السبعة". وفى هذا الكتاب يلخص موروا سبعًا من روائع القصص الفرنسية تمثل كل منها لونًا من ألوان الحب المختلفة مع تحليلها: فنرى فيها الحب الطاهر، والحب الفاجر، والحب العنيف. . . وقد اختار موروا للحب المضمخ بروح الفروسية قصة "الأميرة دى كليف" لمدام دى لافاييت، وللحب الرومانسى "قصة جوليا" لجان جاك روسو، وللحب الذى يهرب من الواقع قصة "مدام بوفارى" لجوستاف فلوبير، وللحب الأول الخالد "زنبقة الوادى" لبلزاك، وللحب الجنونى "الأحمر والأسود" لستندال، وللحب المناضل "علاقات خطرة" لدى لاكلو، وللحب الوهمى "قصة غرام سوان" لبروست. وهذه القصص تكشف ما كان عليه الحب فى القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر وكيف تأثر بالحياة الاجتماعية فى ذلك الحين.

وهناك كذلك كتاب "The Art of Loving: فن الحب" للكاتب الألمانى المتأمرك إريك فروم (Erich Fromm) المتوفَّى عام ١٩٨٠. وفى كتابه هذا يتحدث فروم عن معنى الحُبّ بطريقة فلسفية، ويرى أن الحب صعود لا سقوط، إذ الحب عمل إيجابى، ينهض فيه الإنسان ويخطو ويسير ويتعلم. والحب عنده فن كالفنون الأخرى بل أهمها لأنّ أعظم قسم من حياتنا نقضيه فى الحُبّ والبحث عن المحبوب. ونظريته فى الحب قائمة على أساس أننا ندرك تمام الإدراك أننا بدون الحب كائنات منفصلة عن العالم، أما باللجوء إلى الحب فنهرب من الوحدة بحثا عن ملاذ آمن يمدنا بالثقة والطمأنينة بأننا لا نواجه العالم بمفردنا. إلا أننا، بهروبنا إلى الحُبّ خوفًا من الوحدة والعزلة، سرعان ما نسقط فى العلاقات المؤذية، فيُعْمِينا خوفُنا من أن نكون مع الشخص الصحيح، وأن نتصرف معه بالشكل السليم. ويلخص الكاتب مشكلة الوجود فى الحُبّ قائلا: "الحب هو الجواب العاقل والمقنع

الوحيد على مشكلة الوجود الإنسانى". والحب فيه لا يقتصر على الحُبّ بين الذكر والأنثى فقط، بل يشمل حُبّ الأخ وحب الأم وحب الله وحب النفس.

وتعليقنا على ذلك أن الحب مهم شديد الأهمية، لكنه ليس كل شىء فى الحياة، فالإنسان يمكنه أن يسعد من خلال أنشطة أخرى كالتفانى فى العمل، وخدمة الوطن والبشرية، والإبداع، والقيادة وما إلى ذلك. ثم إن الحب، مهما يكن من قوته وعمقه، لا يمكن أن يستمر صافيا نقيا بل سرعان ما تعكره الخلافات بين المحبين وتعارض رغباتهما، فضلا عن أن التعايش معا على الدوام من شأنه أن يخفف اللوعة والشوق ويجلب الملل. وفروم نفسه قد تحدث كثيرا عن الملل وركز على المعاناة والعذاب اللذين يجلبهما لصاحبه. وكثيرا ما كان الحب تدميرا وتحطيما لا صعودا وتقدما. وهذا معلوم من الحياة بالضرورة. وليس صحيحا أن أهم قسم من حياتنا نقضيه فى الحب والبحث عن المحبوب، إذ الإنسان لا يمكن أبدا أن يتفرغ للحب إلا إذا كان عاطلا وارثا للمليارات. وحتى مثل ذلك الوريث لا بد أن تكون له اهتمامات أخرى، إذ ليس من المعقول أنه مذ يستيقظ من نومه إلى أن يعود إلى نومه يظل فى حالة حب وهيام. ودعنا من تسرب الشعور بالسأم من توافر الحبيب بين أيدينا على الدوام كما قلنا آنفا. وأخيرا وليس آخرا ليس كل الناس يهتمون بالحب كل هذا الاهتمام بل هم واقعيون يريدون أن يتزوجوا ويكون لهم أطفال ويعيشوا عيشة هادئة، والسلام. الحب بوجه عام مهم جدا لكثير من الناس، لكنه ليس بالصورة التى يرسمها لنا الفيلسوف الأمريكى ذو الأصل الألمانى. وهذا عن الحب بين الذكر والأنثى، أما حب الأم لنا، وحبنا لله، وحبنا لأنفسنا فلا ينطبق عليه هذا الكلام بطبيعة الحال، ومن ثم يتضح أن ما قاله فروم ليس دقيقا ولا شاملا.

وعندنا فى أدبنا القديم أبو عثمان الجاحظ، الذى تناول الحديث عن المحبين الطبيعيين والمحبين الشواذ فى "كتاب الغلمان"، مقارنا بين محاسن كل من معاشرة النساء ومعاشرة الغلمان. وهو، عند الكلام فى الموضوع الأول، يتبنى موقف الرجل الطبيعى فيذكر محاسن النساء تفصيلا، و لدى الحديث فى الموضوع الثانى نراه يتخذ موقف الرجل الشاذ فيستفيض فى الكلام عن محاسن الغلمان كأنه أحد

المُبْتَلَيْن بهذا الشذوذ، والعياذ بالله. وهذه النزعة، نزعة الدفاع عن الشيء ونقيضه فى نفس الوقت وبمنتهى القوة والتحمس، مشهورة جدا عند أديبنا الكبير.

ولدينا فى تراثنا كذلك "أخبار النساء" لابن الجوزى، وهو عبارة عن حكايات وأقوال عن الجنس اللطيف لا يتحرج فيها العالم الجليل عن إيراد أى شيء، ومنها ما هو خاص بعلاقات الرجال والقوارير الحميمية، ومنها ما هو فكاهى يدفع القارئ إلى الضحك بل القهقهة. وهو مختصر من كتاب الأصفهانى عن "النساء". وهناك كتب فى العلاقة بين الرجل والمرأة مغرقة فى الصراحة لا تعرف حدا تلزمه وتقف عنده ككتاب "نواضر الأيك" و"الوشاح" و"رشف الزلال من السحر الحلال" للسيوطى، و"نزهة الأحباب فيما لا يوجد فى كتاب" للتيفاشى، و"رجوع الشيخ" لأحمد بن سليمان، وديوان أبى حُكَيْمة... إلخ. وفى شعر بشار دعوة إلى مثابرة الطَّرْق على الباب حتى ينفتح وتستجيب المرأة لمن كانت تستعصى عليه قبلا كقوله مثلا:

لا يُؤْيِسَنَّك من مُخَدَّرةٍ ... قولٌ تُغَلِّظُه وإن جَرَحا

عُسْرُ النساء إلى مياسرةٍ ... والصعبُ يمكن بعدما جَمَحا

* * *

مَنْ راقَبَ الناسَ لم يظفرْ بحاجتِه ... وفاز بالطيباتِ الفاتكُ اللَّهِجُ

وفى الرائية يصف هذا المخاتلُ عديمُ القلب خداعَه لفتاة غِرَّة نال منها وطره، ثم انقلب يسخر منها ومن فضيحتها، ناصحا لها فى تهكمٍ جلفٍ كيف تخدع أمها وتضللها بهذا الشأن. ولا يصح أن ننسى فى هذا السياق أبا نواس زعيم العشق الشاذ، الذى أدار معظم شعره على الغلمان وعلى الخمر، وحكى لنا مغامراته وتجاريبه وشرح الطريقة التى ينجح بها فى اقتناص الصيد الذى كان يبحث عنه، بغض النظر عما إذا كان كلامه صادقا أو زائفا مختلَقا. ويشعر القارئ الطبيعى وهو يقرأ غلمانياته بأنه يوشك أن يتقيَّأ رغم براعته اللغوية والأسلوبية وانسيابية قصائده. ويا للأسف على أنه قد وظف هذا كله فى هذا الموضوع الذى يثير الغثيان ويدفع إلى التقيؤ.

وقبل بضعة عقود ظهر للدكتور زكريا إبراهيم كتاب "مشكلة الحب" . وفيه يحاول تناول هذا الموضوع تناولا فلسفيا . ويقع الكتاب فى أبواب: فى الباب الأول يتحدث زكريا إبراهيم عن أشباه الحب. يقصد العواطف التى تشبه الحب، وهى حب الذات والشفقة والتعاطف. والباب الثانى عن "أشكال الحب": الأمومة والأخوة والعبادة. ثم يأتى الباب الثالث، وهو عن "أنماط الحب" من عشق ومحبة وصداقة. أما الرابع فهو "أطوار الحب": مولده أولا، وحياته ثانيا، ثم موته أخيرا . . . والملاحظ أن زكريا إبراهيم، فى كتابه هذا، لا ينقل عن فلاسفة المسلمين وعلمائهم إلا فى النادر، بينما يكثر من الاستشهاد بالأوربيين، وكأن الكتاب وضع لتبيين رأيهم فى هذا الموضوع.

كذلك يلاحظ أن الحب فى كتابه ليس هو حب الرجل والمرأة فقط، بل يدخل فيه حب الأم لأولادها وحب الإخوة والأخوات بعضهم لبعض وحب المؤمنين لربهم. كما نراه يُدْخِل فى الحب الصداقة. ورغم أنه قد أدخل فى الحب حب الأم لأبنائها وحب الإخوة بعضهم لبعض وحب المؤمنين لربهم نجده ينسى هذا كله ويتحدث عن مولد الحب وحياته وانتهائه، وهو ما لا ينطبق على حب الأم لفلذات أكبادها ولا على حب المؤمن لإلهه كما يعلم هذا كل إنسان، إذ إن ذينك اللونين من الحب يختلفان تماما عن الحب الذى يكون بين رجل وامرأة ممن يصح له أن يتزوجهن اختلافا تاما . ثم إنه قد أهمل حب الأب لأبنائه، وكأن الأبناء ليس لهم إلا أم. وهذا أمر عجيب.

وأسلوب زكريا إبراهيم يتسم بالميل إلى الروح الأدبية أكثر مما يأخذ فى الفلسفة، كما يخلو من الكزازة، وإن كنت آخذ عليه أنه يغرق فى مناقشة الفكرة نظريا دون أن يشفعها عادة بما يوضحها من أمثلة، فتبقى الفكرة طائرة حولك تظن أنك تستطيع أن تمسك بها، بينما فى الواقع لا يمكنك ذلك. كما آخذ على كتابه شيئًا يوجد فى كل أعماله، ألا وهو النقل الكثير لأقوال الفلاسفة والأدباء والسياسيين نقلا متتابعا، وأحيانا ما يكون متعارضا، دون أن يشفعه بشرح ما يقولون لإزالة ما فيه من غموض، أو تخصيص ما فيه من عمومية، أو إنزاله على واقع الناس فى الحياة، إلى جانب افتتانه بالتعبيرات الشاعرية التى لا محصَّل لها كبير وادعاءاته التى لا تستند إلى ما يعضدها كقوله مثلا إن عصرنا هذا هو عصر

الحب على عكس العصور السابقة، وكأن الناس قبلا لم يكونوا يعرفون الحب أو لم يكونوا يهتمون به. وهو يضرب على صحة دعواه هذه مثالا واهنا، ألا وهو أن الناس فى كل بلاد الأرض قد شغلهم حب ولى العهد اليابانى لفتاة من عامة الشعب وزواجه منها، وغرام الأميرة مارجريت البريطانية، وطلاق شاه إيران. وهو مثال متهافت، إذ ما نسبة الذين اهتموا بمثل تلك الأمور فى مصر مثلا؟ وقس على مصر بقية بلدان العالم. ثم هل كان الناس قبل عصرنا هذا لا يهتمون لمثل تلك الأمور؟ كذلك نراه يقول إن الكُتَّاب حتى وقت قريب فى البلاد العربية لم يكونوا يجرؤون على معالجة موضوع الحب فى أدبهم، جاهلا أو متجاهلا أن الأدباء من شعراء وناثرين لم يتوقفوا لحظة واحدة عن التغنى بالحب. إنه كلام ككلام العوام للأسف الشديد يتسم بالتعجل والسطحية وإطلاق الأحكام العامة.

وعودةً إلى كتاب "طوق الحمامة" نقول إنه يدور حول فلسفة الحب. واسمه كاملا "طوق الحمامة فى الألفة والأُلاف". ويتناول بالبحث والدَّرس عاطفة الحب الإنسانية مع تحليلها نفسيا واجتماعيا وإنسانيا من خلال الملاحظة والتجربة. وكان لنشأة ابن حزم فى كنف النساء ما ساعده على التعمق فى أعماق المرأة ومعرفة كثير من مناحيها النفسية. ويحتوى الكتاب على عدد كبير من التجارب الحقيقية ينقلها ابن حزم كما هى دون تغيير، فهو من هذه الناحية يشكل جانبا من سيرة ابن حزم الذاتية، فضلا عن بعض خفايا التاريخ السياسى الأندلسى. وقد تُرْجِم الكتاب إلى طائفة من اللغات، كما توفر الغربيون على درسه والإفادة منه.

ويقع "طوق الحمامة" فى ثلاثين بابا أولها "باب علامات الحب"، ومن هذه العلامات إدمان النظر إلى المحبوب والإسراع بالسير إلى المكان الذى يكون فيه والاضطراب عند رؤيته فجأة وحب الحديث عنه والميل إلى الوحدة والأنس بالانفراد والسهر. ومنها "باب ذكر من أحب فى النوم"، ثم "باب من أحب بالوصف" حتى لو لم ير أحد المحبين الآخر، فقد تقع المحبة لمجرد سماع صوت المحبوب من وراء جدار، و"باب من أحب من نظرة واحدة"، ثم "باب من لا يحب إلا بالمطاولة"، وهو عن المحب الذى لا تصح محبته إلا بعد طول كتمان وكثرة مشاهدة لمحبوبه، ثم "باب من أحب صفة لم يستحسن بعدها

غيرها مما يخالفها"، فمن أحب شقراء الشعر مثلا لا يرضى بسودائه، ثم "باب التعريض بالقول"، وهو عن أول ما يستعمله أهل المحبة من الأساليب فى كشف ما يجدونه من عاطفة لأحبتهم كإنشاد شعر أو طرح لغز مثلا. ومنها أيضا "باب الإشارة بالعين": فالإشارة بمُؤْخِر العين الواحدة تعنى النهى عن الأمر، وإدامة النظر دليل على التوجع والأسف، وكسر نظرها دليل على الفرح. . . وهكذا. ولدينا كذلك "باب المراسلة"، وهو عن الرسائلِ التى يتبادلها المحبان ومشاعرِهما عند تلقيها، و"باب السفير"، وما ينبغى أن يتسم به الوسيط بين المحبوبين كالكتمان والوفاء للعهد والنصح، ثم "باب طى السر"، ويدور حول صفات المحب حين يخفى حبه إن سُئِل عنه، والتصنع بإظهار الصبر. ومن تلك الأبواب "باب الإذاعة"، أى إذاعة الحب والدوافع الحاملة على ذلك، ثم "باب الطاعة"، ومحوره الأسباب التى تدفع المحب إلى طاعة محبوبه، و"باب المخالفة"، وهو على النقيض من الباب السابق. وبعده يأتى "باب العاذل"، وفيه ذكر اللوم للمحبوب وأثره فى النفس، ثم "باب المساعد من الإخوان"، وفيه ذكر صفات الصديق المخلص الذى يعلم بأمر المحبوبين ويكتم سرهما، ثم "باب الرقيب"، وفيه ذكر صفات المراقب للمحبوبَيْن وعمله على فضح سرهما، ثم "باب الواشى"، ثم "باب الوصل"، ثم "باب الهجر"، ثم "باب الوفاء"، ثم "باب الغدر" ثم "باب البَيْن"، ثم "باب القنوع"، أى قناعة المحب بما يجد إذا حُرِم الوصل، ثم "باب الضنى"، ويدور حول معاناة المحب بعد فراق محبوبه وعلامات الضعف التى تصيبه جراء ذلك، ثم "باب السلوّ"، وفيه ذكر اليأس الذى يدخل إلى النفس من عدم بلوغها أملها، وانتهاء الأمر إلى النسيان والملل والاستبدال. وهناك "باب الموت"، أى الموت بسبب الحب وذكر قصص من ماتوا من أجل مفارقتهم من يحبون، ثم "باب قبح المعصية"، وهدف ابن حزم فيه هو تحسين العفة والنهى عن المعاصى بغض البصر والابتعاد عن الزنا مع الاستشهاد على ذلك بنصوص القرآن والأحاديث، ثم "باب التعفف"، ويتحدث مؤلفنا فيه عن المعصية والفاحشة والخوف من الله.

وقبل ذلك كله حاول ابن حزم تعريف الحب رغم صعوبة ذلك التعريف كما أقر هو نفسه. كما أكد بقوة أن الحب ليس عيبا ولا معصية بل هو عاطفة طبيعية تماما. قال: "الحب، أعزك الله، أوّله

هَزْلٌ وآخره جِدٌّ، دقَّت معانيه لجلالتها عن أن تُوصَف، فلا تُدْرَك حقيقتها إلا بالمعاناة، وليس بمُنْكَر فى الديانة ولا بمحظور فى الشريعة، إذ القلوب بيد الله عز وجل. وقد أحب من الخلفاء المهديين والأئمة الراشدين كثير منهم بأندلسنا عبد الرحمن بن معاوية لدَعْجاء، والحَكَم بن هشام، وعبد الرحمن بن الحكم، وشغفهُ بطَرُوب أُم عبد الله ابنه أشهرُ من الشمس، ومحمد بن عبد الرحمن، وأمره مع غزلان أم بنيه عثمان والقاسم والمطرف معلوم، والحَكَم المستنصر وافتتانُه بصُبْحٍ أم هشام المؤيَّد بالله، رضى الله عنه وعن جميعهم، وامتناعُه عن التعرُّض للولد من غيرها، ومثل هذا كثير. ولولا أن حقوقهم على المسلمين واجبة، وإنما يجب أن نذكر من أخبارهم ما فيه الحزمُ وإحياء الدين، وإنما هو شىء كانوا ينفردون به فى قُصورهم مع عيالهم فلا ينبغى الإخبار به عنهم، لأوردتُ من أخبارهم فى هذا الشأن غيرَ قليل.

وأما كِبَارُ رجالهم ودعائمُ دولتهم فأكثر من أن يُحْصَوْا، وأحدثُ ذلك ما شاهدناه بالأمس من كلف المظَفَّر بن عبد الملك بن أبى عامر بواحد، بنت رجل من الجبائين، حتى حمله حُبُّها أن يتزوجها، وهى التى خَلَف عليها بعد فناء العامر بن الوزير عبد الله بن مَسلمة، ثم تزوجها بعد قتله رجلٌ من رؤساء البربر. ومما يشبه هذا أن أبا العيش بن ميمون القرشى الحسينى أخبرنى أن نزار بن مَعَدٍّ، صاحب مصر، لم ير ابنه منصور بن نزار الذى ولى الملك بعده وادعى الإلهية إلا بعد مدة من مولده، مساعدةً لجارية كان يُحبها حبًّا شديدًا. هذا ولم يكن له ذَكَر ولا من يَرث ملكه ويُحْيى ذكره سواه. ومن الصالحين والفقهاء فى الدهور الماضية والأزمان القديمة مَنْ قد استغنى بأشعارهم عن ذكرهم، وقد ورد من خبر عُبَيْد الله بن عُتبة بن مسعود وشعره ما فيه الكفاية، وهو أحد فقهاء المدينة السبعة، وقد جاء من فُتْيَا ابن عبَّاس، رضى الله عنه، ما لا يحتاج معه إلى غيره حين يقول: هذا قتيل الهوى لا عَقْل ولا قود.

وقد اختلف الناس فى ماهيته وقالوا وأطالوا. والذى أذهب إليه أنه اتصال بين أجزاء النفوس المقسومة فى هذه الخليقة فى أصل عنصرها الرفيع، لا على ما حكاه محمد بن داود، رحمه الله، عن

بعض أهل الفلسفة: الأرواح أُكَرٌ مقسومة، لكنْ على سبيل مناسبة قواها فى مقرّ عالمها العلوى ومجاورتها فى هيئة تركيبها . وقد علمنا أن سر التمازج والتباين فى المخلوقات إنما هو الاتصال والانفصال. والشكل دأبًا يستدعى شكله، والمِثْل إلى مِثْله ساكن، وللمُجانَسة عملٌ محسوسٌ وتأثيرٌ مشاهَدٌ، والتنافر فى الأضداد والموافقة فى الأنداد والنزاع فيما تَشَابَهَ موجود فيما بيننا، فكيف بالنفس، وعالَمُها العالَمُ الصافى الخفيف، وجوهرُها الجوهرُ الصعَّادُ المعتدل، وسِنْخُها المهيأ لقَبول الاتفاق والمَيْل والتَّوق والانحراف والشهوة والنفار؟ كل ذلك معلوم بالفطرة فى أحوال تصرُّف الإنسان فيسكن إليها . والله عز وجل يقول: "هُوَ الَّذِى خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَاحِدَةٍ وَجَعَلَ مِنْهَا زَوْجَهَا لِيَسْكُنَ إِلَيْهَا"، فجعل علَّة السكون أنها منه. ولو كان علةُ الحب حُسْنَ الصورة الجسديَّة لوجب ألا يُسْتَحْسَن الأَنْقصُ من الصورة، ونحن نجد كثيرًا ممن يُؤثر الأدنى ويَعْلَم فضلَ غيره ولا يجد محيدًا لقلبه عنه. ولو كان للمُوافقة فى الأخلاق لَمَا أحب المرء من لا يساعده ولا يُوَافقه. فعَلمْنا أنه شيء فى ذات النفس. وربما كانت المحبة لسبب من الأسباب، وتلك تفنى بفناء سببها . فمن ودَّك لأمر ولَّى مع انقضائه، وفى ذلك أقول:

وِدَادِى لَكَ البَاقِى عَلَى حَسْبِ كَوْنِهِ ... تَنَاهَى فَلَمْ يَنْقُصْ بِشَىء وَلَمْ يَزِدْ

وَلَيْسَتْ لَهُ غَيْرَ الإِرَادَةِ علَّةٌ ... ولا سَبَبٌ حَاشَاهُ يَعْلَمُهُ أَحَدْ

إِذَا مَا وَجَدْنَا الشَّىء علَّةَ نَفْسِهِ ... فَذَاكَ وُجُودٌ لَيْسَ يَفْنَى عَلَى الأَبَدْ

وَإِمَّا وَجَدْنَاهُ لِشَىء خِلافَهُ ... فَإِعْدَامُهُ فِى عُدْمِنَا مَا لَهُ وُجِدْ

ومما يؤكِّد هذا القول أننا علمنا أن المحبة ضُرُوبٌ: فأفضلها محبَّة المتحابّين فى الله عز وجل إما لاجتهاد فى العمل وإما لاتفاق فى أصل النّحلة والمذاهب وإما لفضل علْم يُمْنَحه الإنسان، ومحبة القرابة، ومحبة الألفة والاشتراك فى المطالب، ومحبة التصاحب والمعرفة، ومحبة البرّ يضعه المرء عند أخيه، ومحبة الطمع فى جاه المحبوب، ومحبة المتحابَّيْن لسر يجتمعان عليه يلزمهما ستره، ومحبة بلوغ اللذة

وقضاء الوَطَر، ومحبة العشق التى لا علة لها إلا ما ذكرنا من اتصال النفوس. فكل هذه الأجناس منقضية مع انقضاء عللها، وزائدة بزيادتها، وناقصة بنقصانها، متأكدة بدنوها، فاترة ببعدها، حاشَا محبة العشق الصحيح الممكَّن من النفس، فهى التى لا فناء لها إلا بالموت. وإنك لتجد الإنسان السالى برغمه وذا السِّن المتناهية إذا ذَكَّرْتَه تذكَّر وارتاح وصَبَا، واعتاده الطرب، واهتاج له الحنين".

لكن ما لا أفهمه أن ابن حزم ذلك الفقيه والكاتب الكبير المدافع عن الإسلام لم يكتف للأسف فى هذا الكتاب القيم الرائع الشامل الدقيق العميق بالحديث عن الحب الطبيعى بين الرجال والنساء، بل أضاف إليه الحب الذى يكون بين الذكور، وإن لم يتطرق إلى الجانب الجسدى منه مكتفيا بالجانب النفسى العاطفى، وتعاطَفَ مع من يعانون من ابتعاد أحبابهم الذكور عنهم وبارك أية محاولة لجمع شمل كل مفترقين. وكنت أحب لو أن ابن حزم ابتعد عن هذا الجانب تماما ولم يكن ضعيفا إزاء ذلك الشذوذ، الذى أتصور أنه لا بد أن يتبعه، عاجلا أو آجلا، الانحراف الجسدى، أعاذنا الله من هذا وذاك.

وهذا مثال على ما أقول، وهو من فصل "الإذاعة"، أى إذاعة المحب لأسراره وعدم كتمان أمور غرامه: "وإنى لأعرف من أهل قُرْطُبة من أبناء الكتاب وجِلَّة الخَدَمة مَن اسمه أحمد بن فَتْح، كنت أعهده كثير التصاون، من بُغَاة العلم وطُلّاب الأدب، يبزُّ أصحابَه فى الانقباض، ويفُوتهم فى الدَّعَة، لا ينظر إلا فى حَلْقة فضل، ولا يُرَى إلا فى محفلٍ مَرْضى، محمود المذاهب، جميل الطريقة، بائنًا بنفسه ذاهبًا بها، ثم أبعدت الأقدارُ دارى من داره، فأول خبر طرأ على بعد نزولى شاطبة أنه خلَع عِذَاره فى حُبّ فتًى من أبناء الفتَّانين يسمى: إبراهيم بن أحمد أعرفه، لا تستأهل صفاته محبة مَنْ بيتُه خيرٌ وتقدمٌ، وأموالٌ عريضة، ووَفْرٌ تالدٌ، وصح عندى أنه كَشَف رأسه، وأبدى وجهه، ورَمَى رَسَنه، وحَسَر مُحيَّاه، وشَمَّر عن ذراعيه، وصَمَد صَمْد الشهوة، فصار حديثًا للسُّمّار، ومُدافَعًا بين نقلة الأخبار، وتُهُودِى ذكْرُه فى الأقطار، وجرت نقلته فى الأرض راحلةً بالتعجب، ولم يحصل من ذلك إلا على كشف الغطاء، وإذاعة السر، وشنعة الحديث، وفَتْح الأحدوثة، وشُرُود محبوبه عنه جملة، والتَّحْظير عليه من

رؤيته البتة. وكان غنيًّا عن ذلك وبمندوحة ومعزلٍ رحبٍ عنه. ولو طوى مكنون سره وأخفى بَلِيَّات ضميره لاستدام لباسَ العافية، ولم يُنْهِج بُرْدَ الصيانة، ولكان له فى لِقَاء من بُلى به ومحادثته ومجالسته أمل من الآمال، وتعللٌ كافٍ. وإنَّ حَبْل العذر ليقطع به، والحُجّة عليه قائمة، إلا أن يكون مُختلطًا فى تمييزه، أو مصابًا فى عقله بجليل ما فدحه، فربما آل ذلك لعذر صحيح. وأما إن كانت له بقية من عقل أو ثبتت مُسْكَة فهو ظالم فى تعرُّضه ما يعلم أن محبوبه يكرهه ويتأذَّى به. هذا غير صفة أهل الحب، وسيأتى هذا مفسرًا فى باب الطاعة إن شاء الله تعالى".

وهناك نقطة أخرى لا أتفق مع ابن حزم فيها، وهى ما أشار إليها طه حسين بقوله: " والشىء المهم هو أن الحب عند ابن حزم لا يأتى من الأجسام، وإنما يأتى من النفوس، وليست الأجسام فى حقيقة الأمر إلا وسائط ووسائل تتيح للنفوس أن تتقارب أو أن تتباعد. وآية ذلك أن من النَّاس من يحب شخصًا تنقصه هذه الخصلة أو تلك من خصال الجمال الجسمى، وهو يعلم أن بين النَّاس من يستوفون خصال الجمال كلها أو أكثرها، ومن يزيدون على محبوبه فى هذه الخصال. فلو كان الجمال الجسمى مصدر الحب لما أمكن أن يحب الإنسان شخصًا قبيحًا أو منقوص الحسن، ونحن نعلم أن العاشقين لمن لا يبلغ الحسن فيهم أقصاه ولمن يقدَّر عليهم القبح ليسوا قليلين. ولا تفسير لذلك عند ابن حزم إلا أن الحب ظاهرة تتصل بالنفوس ولا تتصل بالأجسام إلا اتصالا عارضاً".

ذلك أن الحب ينصب على شخصية المحبوب كلها، وشخصيته مكونة من جسد وروح. ولولا الجسد ما كان هناك إنسان أصلا، ومن ثم ما كان هناك محبوب ولا حب. بل إن الجسد حين يفنى تنتهى حياة الشخص رغم أن روحه لم تفن مع جسده. وثانيا فالناس فى العادة تهفو إلى الجمال الشكلى والروحى معا. والرسول عليه السلام يقول: تُنْكَح المرأة لأربع: لمالها ولحَسَبِها وجَمالها ولدينها، فاظفَرْ بذات الدّين تَرِبَتْ يَداكَ". فذكر صلى الله عليه وسلم الجمال بين مغريات الزواج، والزواج عادة ما يقوم على الحب. لكن قد تقوم عقبات أو دوافع فى وجه الشخص المحب تجعله لا يهتم كثيرا بالجمال الشكلى: فقد تكون الجميلة جسدا ثقيلة الظل أو مغرورة أو جاهلة لا تصلح للرجل المتعلم المثقف أو

تكون سيئة الأخلاق كالراقصات مثلا والداعرات ومن إليهن، وقد تكون أسرتها أسرة سيئة السمعة، أو قد يكون المحب عاجزا عن الوصول إلى الجميلة لقبحه أو لفقره أو لضعة أصله أو لانحطاط وظيفته أو لتواضع ذوقه، أو لفساد مشاعره وارتباك شخصيته كما هو الحال مثلا مع كامل رؤبة لاظ بطل رواية نجيب محفوظ: "السراب"، الذى كان يفضل امرأة قبيحة غليظة مطلَّقة على زوجته الشابة الرقيقة الجميلة المتعلمة، وذلك لاعوجاج نفسيته ومعاناتها من بعض العقد . . . إلخ. كما أن بعض الناس قد يفضلون فى المرأة أن تكون غنية أو قوية الشخصية أو من أسرة ذات صيت ومركز، فترى عيونهم الجمال فى النساء اللاتى يجمعن هذه المواصفات أو بعضها . . . وهكذا . والدليل على أن الجمال الجسدى بوجه عام مهم جدا أن الجميلات فى العادة يحظَيْنَ باهتمام الرجال وتوددهم بل تكالبهم عليهن، على حين لا تحظى القبيحات أو القليلات الحظ من الجمال الجسدى بشىء من هذا . وبالمثل لا يقع أحد فى حب العجوز الذابلة أبدا، بل الجميع تذهب رغبته وراء الشباب الناضر البديع . كما أن من تزوج قبيحة أو ضئيلة الحظ من الجمال يظل فى حالة تلفت لكل عابرة سبيل جميلة وانشغال بها .

وثم عدد من الكتب سبقت ابن حزم إلى تناول هذا الموضوع مثل كتاب "الزهرة" لابن داود الظاهرى و"رسالة العشق" للكندى و"رسالة ابن سينا فى العشق". وعلى الناحية الأخرى هناك مؤلفات تأثرت بكتابه ككتاب "مُنْيَة المحبين وبُغْيَة العاشقين" للشيخ يوسف بن مرعى وكتاب "مصارع العشاق" للسراج وكتاب "ذم الهوى" لابن الجوزى وكتاب "روضة المحبين" لابن قَيِم الجوزَيَة وكتاب "الحب المحمود" للقس والشاعر الكاتب الأسبانى خوان رويث، الذى ولد أواخر القرن الثالث عشر الميلادى وعاش حتى أواسط الرابع عشر كما جاء فى المادة المخصصة لابن حزم فى "الموسوعة العربية العالمية" .

وغير مستبعد أن يكون ستندال قد عرف كتاب ابن حزم مباشرة أو عن طريق وسيط، وأن تكون تلك المعرفة أحد الأسباب التى حملته على وضع كتابه المذكور . وقد رأينا أن الغربيين اهتموا بالكتاب اهتماما شديدا، فغير مستبعد أن يكون ستندال على علم به وبمضمونه وطريقته، وبخاصة أن

الكاتب الفرنسى كان مطلعا على التراث العربى وينقل منه ما يرى أنه مفيد لكتابه، إذ وضع فى ذهنه وهو يؤلف كتابه أن يقارن بين الحب فى فرنسا وبينه فى البلاد الأخرى كإيطاليا وإنجلترا وألمانيا وبلاد العرب وإقليم البروفانس فى ذلك الوقت. فمن ذلك مثلا قوله إن البروفانسيين الخشنين المتوحشين فى القرن العاشر الميلادى تعلموا من العرب أن ثمة ألوانا من المسرات أفضل من الحرب والعنف والسلب والنهب.

وقال طه حسين عنه إنه "قرأ من أخبار القدماء فى جنوب فرنسا نفسها وفى إسبانيا المسيحية والمسلمة، بل. . . قرأ من كتب العرب أنفسهم. فهو قد عرف كتاب "الأغانى"، ونقل عنه أطرافًا من أخبار الغزلين، ومن أخبار جميل وبثينة بنوع خاص". وأبدى د. طه إعجابه بالكاتب الفرنسى "لأنه طلب ما لم يكن يعرف من حب القدماء، فاستقصى حب الغزلين فى جنوب فرنسا وتأثرهم فى هذا الحب بحضارة المسلمين فى الأندلس، ثم مضى يستقصى أصل هذا الحب الإسبانى حتى انتهى به "الأغانى" إلى صدر الإسلام ثم إلى العصر الجاهلى". وهو يذكر أن الحملة الفرنسية على مصر أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر قد حملت معها من مصر كتاب "الأغانى" هذا. وأنا بدورى أضيف إلى ذلك حديثه عن "ألف ليلة وليلة" وعن المخطوطات العربية الموجودة بباريس آنذاك أيضا، ومنها مخطوط عمن ماتوا حبا، وهو ما يذكرنى بفلم أجنبى شاهدته مطلع سبعينات القرن الماضى بعنوان "الموت حبا" أدت دور البطلة فيه رومى شنايدر وكتبت عنه قصة قصيرة. كما بدا مفتونا أشد الفتنة بالحب لدى العرب واحترامهم للمرأة وروعة أشعارهم فيها حتى ليقول إن الحب الحقيقى لا مكان له فى الدنيا إلا فى خيمة العربى وإن الحب لا يزدهر إلا حيث تسود المساواة بين الرجل والمرأة، الأمر الذى لا يعرفه الغربيون، وإن الغربيين قد أساؤوا إلى الشرق بالحملات الصليبية أيما إساءة جراء بربريتهم، وإنهم يدينون بما هو نبيل فى أحوال معيشتهم إلى ما نقلته تلك الحملات الصليبية من الشرق وكذلك إلى مسلمى الأندلس. إلا أنه، حين يعرض لنبى الإسلام، ينقلب رأسا على عقب

زاعما أن النبى قد حرَّم حتى المسرات التى لا تؤذى أحدا، وأن العرب بسبب ذلك كانوا أقل الأمم تمسكا بدينه رغم أن بلادهم هى مهد الإسلام.

لكن ينبغى أن نعرف أن كتاب ابن حزم إنما يصور الحب فى مجتمع الأندلس. أى أن ما قاله ابن حزم عن الحب وأساليب المحبين وأوضاعهم وتصرفات الناس من حولهم لا ينطبق بالضرورة على الحب فى المجتمعات الغربية أيام ستندال. ولو قارنا بين الحب فى "طوق الحمامة" والحب فى أى مجتمع أوربى الآن لكانت الفروق شاسعة حتى لنظن أننا نتناول موضوعين مختلفين، إذ لا أظن الغربيين الآن يعرفون الخجل فى التعبير عن عواطفهم الحبية أو الرقيب أو الرسول مثلا أو تخطر لهم العفة فى بال أو يعانون عند الخصام والهجر ما كان يعانيه أبطال ابن حزم فى عصره وبيئته.

ومما يختلف فيه ابن حزم عما نعرفه فى الحياة والمجتمع وما خبرته أنا فى حياتى الشخصية ما جاء فى مقال لديانا نصار فى موقع "انكتاب" عنوانه: "أصل الحب فى كتاب "طوق الحمامة فى الأُلفة والأُلاف" من أن "أكثر أفكار كتاب "طوق الحمامة" جدليةً هو ما ذكره ابن حزم من أن الحب لا يكون إلا مرةً واحدة، ولحبيبٍ واحد. وهو يرفض فكرة أن يحب المرء اثنين أو يعشق شخصين متغايرين. ويعتبر أن هذا لا يتعدى أن يكون شهوةً تسمى: "محبة" على المجاز لا على التحقيق. "وأما نفس الحب فما فى المُبْتَلَى به فضلٌ يصرفه فى أسباب دينه ودنياه، فكيف بالاشتغال بحبٍّ ثانٍ؟". وفى ذلك يقول:

كــذب المُــدَّعِى هــوى اثــنين حتمًــا ... مثــل مــا فــى الأصــول أُكْــذِبَ مــاني

لــيس فــى القلــب موضــعٌ لحبيــبين ... ولا أحـــــدث الأمـــــورَ اثنـــــانِ

فكمــا العقــل واحــدٌ لــيس يــدري ... خالقًــا غـــير واحـــدٍ رحمـــانِ

فكــذا القلــب واحــدٌ. لــيس يهــوى ... غـــير فـــردٍ مباعـــدٍ أو مُـــدَانِى

هـــو فـــى شـــرعة المــودة ذو شـــركٍ ... بعيـــدٌ مـــن صـــحة الإيمـــانِ

وكـــذا الـــدين واحـــدٌ مـــستقيمٌ　　　وكُفُـــورٌ مَـــنْ عنـــده دينـــانِ

هذا ما قالته الكاتبة. لكن ليس فى كلام ابن حزم ما أضافته إليه من أن الحب لا يكون سوى مرة واحدة، بل كل ما قاله هو أن القلب المبتَلى بحب حبيب لا يستطيع أن يتحمل بلوى أخرى فى ذات الحين. أى أن الشخص، فى رأيه، لا يستطيع أن يعشق حبيبين فى وقت واحد. أما أن يسلو حبيبَه الأول أو ييأس منه ويتحول بعواطفه نحو حبيب آخر فلم ينفه عالمنا الكبير. وكيف ينفيه، وقد تحدث، كما رأينا فى أول هذا الكلام، عن المحب الذى ييأس من حبيبه وينساه ويسهو عنه؟ وما دام قد فرَّغ قلبه مما كان يشغله لقد أصبح قلبه خاليا يقبل حبا آخر يحل محل الحب الأول. ولقد كان النبى محمد يحب خديجة وظلت ذكراها حية بل مضطرمة فى قلبه بعد موتها، ومع هذا اتسع قلبه لحب عائشة٠مثلا والزواج منها كما هو معلوم للجميع. ربما أمكن أن يقال إن الحب الأول يبقى دائما هو الحب الأقوى والأجمل والأبقى فى القلب والذاكرة. وهذا صحيح لأن المحب فى طراءة شبابه ينهمر بكل كيانه على حبيبه لا يبقى ولا يدخر من عواطفه شيئا، وبخاصة أن تجربة الحب الأولى تكون جديدة لم يسبق له أن ذاق حلاوتها من قبل بهذا النقاء وذلك الجيشان المقدس. ويزيد الحب الأول قداسة أنه عادة لا ينتهى بالزواج، فتبقى صورة الحبيب خالصة من كل عيب، بريئة من كل شائبة بحيث تكون له دائما مرفأ السعادة بخلاف ما لو تزوج الشخص حبيبته وتزوجت الفتاة حبيبها وصار كل منهما فى يد الآخر لا يُحْرَم منه أبدا، ورآه وسمعه وعايشه فى مباذله، وطال بينهما الاحتكاك وثارت الخلافات وتنبه لعيوبه التى لم يكن يلحظها أيام التهالك والاحتراق، إذ تَفْسُد عندئذ الصورةُ القدسية السابقة ويَعْرَى المحبّ عن كثير جدا من روعته الأولى.

وقد كتبت فى سيرتى الذاتية: "من كتاب الشيخ مرسى إلى جامعة أكسفورد- محطات على مسيرتى الروحية" السطور التالية، وهى تصور ما أريد أن أقول، والحديث فيها عن تجربة الحب الأول فى فترة التفتح العاطفى: "قد ذاق الصبى الصغير المسكين فى الإجازة الصيفية السابقة طعم الحب فى أروع وأرقى وأنقى وأسعد تجاربه. كان الصبى المسكين يشعر حينئذ بمذاق السكر الحاد فى حلقه

كسكين تحزّه حَزًّا، وبنشوة علوية فى قلبه لم يُقَدَّر له أن يَخْبُرها فى حياته بعد ذلك بنفس القوة والامتلاء والسعادة. لقد شاهدها هناك جميلةً أنيقةً متعلمةً رقيقةً مهذبةً. وقد أتاحها الله للصبى المسكين فعصمه بها من الزلل، إذ جعلته ينظر دائما إلى الأعلى حيث الرقى والنقاء والبهاء والتحضر، ولا ينغمس فيما ينغمس فيه الشباب فى سنه وظروفه. وأخذ الأمرُ من الصبى المسكين بعضَ الوقت حتى فهم أخيرا أن هذا هو الحب الذى يتحدثون عنه. لقد كان يحس بقلبه يوشك أن يقفز من موضعه فرحة وسعادة. وكان الصبى الصغير المسكين على مقربة منها طوال الإجازة، وكذلك فى طنطا طوال العام الدراسى التالى، حتى عاد إلى القرية يستعد لامتحان الشهادة الإعدادية، فانقطع عن رؤيتها، إلى أن كان يؤدى امتحان الثانوية العامة بعدها بثلاثة أعوام فى مدرسة قاسم أمين بطنطا، وكان جالسا أثناء الفسحة التى تفصل بين مادتى الامتحان على ترابيزة فى حوش المدرسة، وإذا بها تقبل عليه كأنها مقبلة من الفردوس وتحدّثه بعد انقطاع دام ثلاثة أعوام كاملات لم ير أيهما الآخر خلالها قط، فيشعر أن الدنيا والآخرة والكون جميعا كلها قد أقبلت عليه وصارت طوع يمينه، لكنه رغم ذلك يبقى فى مكانه مرتبكا جرّاء المفاجأة. إلا أن الشياطين من زملائه أخذوا ينادونه من بعيد مداعبين ومنغمين أصواتهم بطريقة تشى بحسدهم إياه على ما هو فيه، فانصرفت هى وزميلتها مستحيية. منهم لله! ثم رآها مرة أخرى فى زورة من زوراته لطنطا عن طريق المصادفة بعد ذلك بثلاث سنوات، وكانا فى السنة الثالثة من تعليمهما الجامعى، وإن كان كل منهما فى جامعة ومدينة غير جامعة الآخر ومدينته، فوجدها كالعهد القديم بها بهاء ونقاء وتحضرا وأناقة، وقُلْ فيها كُلّ ما شئتَ من جمال ورقة وعذوبة وضياء فلن توفيها حقها.

ثم ضربت الأيام بينهما بسد عال فلم ير أحدهما الآخر منذ ذلك اليوم. لكنها رغم هذا لم تترك خيال الصبى الشاب الرجل الكهل الشيخ قط. ومع علمه أنها لا بد أن تكون قد كبرت مثله فإنه لا يستطيع أن يتخيلها، بل لا يراها فى المنام بعد أن كبر، إلا تلك الفتاة الأنيقة الرقيقة الأولى التى كانت ولا تزال مثالا للجمال والكمال، والتى مضى على آخر عهده بها عشرات الأعوام. ولعل ما يمكن أن يقرب

للقراء مشاعر الصبى الصغير المسكين آنذاك رواية الأديب الروسى الكبير تورجنيف: "الحب الأول" مع الفارق المتمثل فى أن صبينا الصغير المسكين لم يكن يبكى كما كان يبكى بطل رواية الأديب الروسى. وبكل تأكيد لقد كان لتلك الفتاة العجيبة يَدٌ طُولَى فى إقبال صبينا الصغير المسكين على القراءة والكتابة وفى طموحه إلى أن يكون أديبا كبيرا. ولهذا ليس غريبا أنه، حين يلتفت إلى الماضى، يجد أن بداية اهتمامه بعالم الكتاب والكتابة قد تزامنت وسطوعها فى حياته كالشمس المتألقة التى نشرت الضياء الباهر فى كل كيانه على نحو غير مسبوق ولا ملحوق.

وهو، كلما تذكرها بعد هاتيك الأعوام الطوال، دعا الله لها بالسعادة هى وزوجها وأولادها رغم أنه لا يعرف شيئًا عن زوجها ولا أولادها، بل لا يعرف هل لها أصلا أولاد أو لا. وقد ارتبطت فتاته فى عقله وقلبه وخياله وكيانه كله بعدد من الأغانى الشجية الرائعة. وكلما سمع أغنية من هذه الأغانى أخذته على جناحيها إلى عالم النور والطهر القديم، ليعود مرة أخرى بعد انتهاء الأغنية إلى أرض الواقع الخشنة، وهو يشعر أنه قد طُرِدَ طَرْدًا من الجِنَان. لقد استحالت هذه الفتاة رمزا على كل ما هو جميل نقى يسعد به الإنسان بينه وبين نفسه، لكنْ لا يمكن الوصول إليه فى واقع الحياة. إنها الواحة البليلة الظليلة فى الصحراء الملتهبة القاحلة. ولقد فكر صبينا حين كبر أن يكتب قصة قصيرة تصور صلته بفتاته، تلك الصلة التى لم تتعد جوانح قلبه. لكنه لم يضع هذه النية موضع التنفيذ قط. ترى لماذا؟ لعله فى أعماقه يؤثر أن تظل تلك الفتاة الرائعة فكرة فى الضمير، ورمزا على كل ما هو جميل وبديع ورائع وسام نبيل طاهر، ومن ثم كان لا بد أن تبقى عالية فى سمائها الشاهقة السامقة بعيدا عن الواقع الذى يخدش الأشياء والأشخاص بل يجرّحها تجريحا، بل يحطمها تحطيما. إنها المثال الأعلى المتنائى عن الأرض والنقصان.

وتحضرنى مسرحية الأستاذ توفيق الحكيم: "بيجماليون"، التى تأثّر فيها بالأسطورة اليونانية المعروفة، وكان أول ما لفت نظره إليها لوحة شاهدها فى متحف اللوفر بباريس، ثم أعاد تذكيرَه بها فِلْمٌ عُرِض فى القاهرة بنفس العنوان مأخوذ من مسرحية برنارد شو عن ذلك الموضوع، فتناولها الحكيم

بدوره، لكن مع الانحياز للفن ضد واقع الحياة، الذى ينفر منه الفنانون المخلصون. ذلك أن جالاتيا، التى كانت فى الأصل تمثالا نحته بيجماليون وتفنن فى نحته، صارت رمزا للخلق الفنى الذى يهيم به مُبْدِعُه حتى ليطلب من الإله أن يهبه زوجة تشبهها، فينفث فيها الإله الروح تحقيقا لأمله على أبهى صورة. لكن جالاتيا لا تلبث، بعد أن نفث فيها الإله الروح، أن تصبح امرأة فيها ما فى كل امرأة من غرائز حيوية تدفعها إلى تفضيل الرجل على الفنان المشتغل عنها بفنه، فتهرب مع نارسيس المدلل المعجب بنفسه، ثم تثوب إلى رشدها وتفىء إلى زوجها الفنان تستغفره عما فعلت وتقر بعظمته، وتقوم على خدمته كما تفعل الزوجات. إلا أن بيجمالون الفنان ينفر منها رغم ذلك مخيبا ما كنا نظنه ونأمله من أنه سوف يفرح بعودة تلك التى وقع فى غرامها لشوشته تائبة مستغفرة! والسبب؟ السبب هو أنها، حين أخذت تزاول أعمال البيت وتحمل المكنسة وتنزل من دنيا الخيال إلى دنيا الواقع وتتصرف كأية امرأة فى الحياة الحقيقية، قد بعدت بتصرفاتها هذه عن صورتها المثالية التى سمت بها فى ذهنه حين كانت تمثل الجمال الخالص، فيثور الفنان فيه على المرأة فى صورتها الواقعية، ويدعو الإله أن يردها تمثالا عاجيا كما كانت، ثم ينهال عليها بالمكنسة. لا لا، فلتبق فتاة صديقنا الشاب صورة فى الخيال لا ينال منها واقع الأرض أى منال. ولو كانت له دعوة مستجابة تخرق قانون الحياة لطلب من ربه أن يبقيها كما كانت يوم رآها فى شبابه الباكر لأول مرة: نضرة وبهاء وروعة وجمالا وتحضرا وإبداعا لا تمسها يد الزمان أبدا.

لقد كانت له فى السنة التمهيدية للماجستير بآداب القاهرة عام ١٩٧٠– ١٩٧١م زميلة من بلد عربى جميلة أنيقة شاعرة بنفسها أشد الشعور، وكانت هيفاءَ ذات شعر أصفر حريرى طويل تعقصه على هيئة ذيل الفرس فينوس خلف ظهرها نوسانا فاتنا، ثم انفصلا حين انتقل إلى جامعة عين شمس معيدا، وتصادف أن كان فى مدينتها ببلدها المجاور لمصر يناقش رسالة دكتوراه منذ أعوام قبيل ثورات الربيع العربى، وقابلها هناك بناء على سؤاله عنها لأنها كانت مدرسة مساعدة بنفس الكلية التى يناقش فيها رسالة الدكتورية، فحضرت ليفاجأ بكائن آخر غير الذى كان فى ذهنه، كائن ذهب جماله، ولم تعد له فراهة ولا شعر حريرى ولا غير حريرى لأنها صارت ترتدى الخمار وتتلفف فى عباءتها وتلبس

نظارة مقعرة ولا تقول عن القطة فى دلال ساحر: "قُطَّوسة" (بالقاف) كما كانت تفعل قبل عشرات الأعوام. وحاول عبثا أن يرى شيئا مما كان عالقا طوال تلك الأعوام فى ذهنه، فلم يجد شيئا البتة. ومن غبائه أن هذه المعانى قد ظهرت على وجهه، ويبدو أن السيدة قد تألمت. لعن الله الغباء! لكنْ منه لله الزمن، فهو السبب لا أنا! إنه قاس شديد القسوة لا يرحم! يبدد كل شىء، وليس على حجره غالٍ".

وأصل الحب عند ابن حزم "اتصالٌ بين أجزاء النفوس المقسومة فى هذه الخليقة فى أصل عنصرها الرفيع". وقد كنت فى غير هذا السياق الفكرى والنفسى خليقا أن أقول عن هذا الكلام إنه كلام إنشائى لم يحققه صاحبه بل قاله انتشاء بما يغلفه من شاعرية وميتافيزيقية. أما الآن فأنا خليق أن أفهمه فى ضوء قوله تعالى: "يا أيها الناس، اتقوا ربكم، الذى خلقكم من نفس واحدة وخلق منها زوجها" وقوله سبحانه: "هو الذى خلقكم من نفس واحدة وجعل منها زوجها ليسكن إليها"، وقوله عز من قائل: "ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجا لتسكنوا إليها وجعل بينكم مودة ورحمة". أى أن ابن حزم لا يتكلم عن الحب الفردى، أى الحب بين رجل بعينه وامرأة بذاتها، بل عن الحب النوعى، أى الحب بوجه عام بين الرجال والنساء، إذ لولا أن النفس الإنسانية قد خلق الله منها زوجها: الرجل والمرأة، ليسكن الرجل إلى المرأة، لما كان هناك حب. أريد أن أقول إننى أفهم كلام ابن حزم على أساس كونه إشارة إلى أن الذكور والإناث خلقا ليكمل كل منهما الآخر فلا يستطيع أى منهما العيش بدون الطرف الثانى. فابن حزم يريد أن يقول إن الحب بين الرجل والمرأة إنما يرجع إلى أصله الأول، وهو وجود الغريزة الجنسية: الغريزة الجنسية بجانبيها الجسدانى الشهوانى، والنفسانى العاطفى.

ويقول د. طه حسين فى المقارنة بين طريقة ابن حزم وطريقة ستاندال فى كتاب كل منهما عن الحب: "وأخص ما يتفق فيه ابن حزم وستندال أنهما لم يريدا أن يكتبا فى الحب كتابة المتزيد المتكلف، وإنما أرادا أن يكتبا فيه كتابة العالِم الذى يؤثر البحث والاستقصاء، ويعتمد على الملاحظة والمشاهدة، ويستنبط من هذا كله أصولا وقواعد هى أشبه بالعلم وأقرب إليه من شبهها بالأدب وقربها إليه، فليس

الذى يعنيهما أن يرويا الأخبار ولا أن يستنبئا الخيال ولا أن يُفَلْسِفا فى غير موضع للفلسفة، وإنما الذى يعنيهما أن ينظرا إلى الواقع ويعمدا إليه ويأخذا منه فى غير تكلف ولا تصنع أيضاً . كلاهما يريد العلم ويعتمد على الظواهر الواقعة، ولكن أحدهما يعيش فى القرن الحادى عشر، والآخر يعيش فى القرن التاسع عشر، وبين حياة العقل الإنسانى فى هذين العصرين أمد بعيد: فابن حزم يعيش فى عهد الكلام وما بعد الطبيعة، وستندال يعيش فى عهد العلم والتجربة، فليس غريبًا أن يكون ابن حزم فيلسوفاً حين يفسر الظواهر الواقعة، وأن يكون ستندال عمليًا حين يفسر هذه الظواهر نفسها" .

وفى هذا الكلام تناقض لا أدرى كيف لم يتنبه له طه حسين ويزيله. فقد قال إن كلا الكاتبين قد أراد أن يكتب فى الحب كتابة العالم الذى يؤثر البحث والاستقصاء ويعتمد على الملاحظة والمشاهدة، وأن يتجنب الفلسفة، وأن ينظر إلى الواقع ويستند إليه، ثم يعود فيقول إن ابن حزم كان فى معالجته للحب فيلسوفا بخلاف ستاندل ذى النزعة العملية. وهذا تناقض أبلق، وبخاصة أن ابن حزم، فى كتابه، كان يعتمد فعلا على الملاحظة والتجربة: ملاحظته لما حوله وتجاربه هو وغيره ممن يعرفهم فى هذا الميدان. وعلى هذا فقد أخطأ طه حسين فى هذه النقطة: أخطأ بتناقض كلامه بعضه مع بعض، وأخطأ بتناقض كلامه مع واقع كلام ابن حزم فى كتابه.

أما ما يدعيه د. طه حسين من أن ابن حزم فى تعريفه بالحب قد "ذهب إلى ما ذهب إليه بعض الفلاسفة من قدماء اليونان من أن هناك عنصرًا رفيعًا تأتلف منه نفس واحدة قد قُسِّمت أجزاؤها على المخلوقات ذوات النفوس، فقد يحدث اتصال بين بعض هذه الأجزاء المقسمة بين النَّاس فيكون الحب، وقد يحدث انفصال فيكون البغض، وبمقدار ما يكون الاتصال قويًّا أو ضعيفًا يقوى الحب أو يضعف، وبمقدار ما يكون الانفصال قويًّا أو ضعيفاً يشتد البغض أو يلين" فهو تزيد لم يقله ابن حزم. وقد سبق قبل قليل أن أرجعتُ هذا التعريف إلى قول القرآن فى انقسام النفس الإنسانية الواحدة قسمين: رجلا وامرأة، وهو ما صنعه ابن حزم إذ استشهد بالآية القرآنية الثانية التى استشهدت أنا بها هنا. وكيف يزعم د. طه أن ابن حزم قد أخذ تعريفه للحب من كلام الفلاسفة فى حين يقول ابن حزم

نفسه إن "الحب. . . أوله هَزْلٌ وآخره جدٌّ، دقَّت معانيه لجلالتها عن أن تُوصَف، فلا تُدْرَك حقيقتها إلا بالمعاناة" . أى أن أحدا لا يمكنه أن يَعْرِف الحب، فضلا عن أن يحاول تعريفه، إلا بمعاناته له، أى من خلال تجربته إياه وتعرضه للآلام والمسرات التى تصيب متذوقه. فأين الفلسفة هنا ؟ ثم إن الرجل يدخل فى التو فى وقائع الحب التاريخية لمشاهير الأندلس ولا يشغل نفسه بكلام الفلاسفة.

وهذا كلامه فى تلك النقطة: "وقد أحب من الخلفاء المهديين والأئمة الراشدين كثير منهم بأندلسنا عبد الرحمن بن معاوية لدَعْجاء، والحَكَم بن هشام، وعبد الرحمن بن الحكم، وشغفهُ بطَرُوب أُمّ عبد الله ابنه أشهرُ من الشمس، ومحمد بن عبد الرحمن وأمره مع غزلان أم بنيه عثمان والقاسم والمطرف مَعْلوم، والحكم المستنصر وافتتانُه بصبح أم هشام المؤيَّد بالله، رضى الله عنه وعن جميعهم، وامتناعُه عن التعرُّض للولد من غيرها، ومثل هذا كثير. ولولا أن حقوقهم على المسلمين واجبة، وإنما يجب أن نذكر من أخبارهم ما فيه الحزمُ وإحياءُ الدين، وإنما هو شىء كانوا ينفردون به فى قُصُورهم مع عيالهم فلا ينبغى الإخبار به عنهم، لأوردتُ من أخبارهم فى هذا الشأن غيرَ قليل.

وأما كِبَار رجالهم ودعائم دولتهم فأكثر من أن يُحْصَوْا. وأحدثُ ذلك ما شاهدناه بالأمس من كَلَف المظَفَّر بن عبد الملك بن أبى عامر بواحدة، بنت رجل من الجبائين، حتى حمله حُبُّها أن يتزوجها، وهى التى خَلَف عليها بعد فناء العامر بن الوزير عبد الله بن مَسْلَمَة، ثم تزوجها بعد قَتْله رجلٌ من رؤساء البربر. ومما يشبه هذا أن أبا العيش بن مَيْمون القُرَشى الحسينى أخبرنى أن نزار بن معد، صاحب مصر، لم ير ابنه منصور بن نزار الذى ولى الملك بعده وادعى الإلهية إلا بعد مدة من مولده، مساعدةً لجارية كان يحبها حبًّا شديدًا. هذا ولم يكن له ذَكَرٌ ولا من يَرِث مُلْكه ويُحْيِى ذكرَه سواه.

ومن الصالحين والفقهاء فى الدهور الماضية والأزمان القديمة مَنْ قد أستغنى بأشعارهم عن ذكرهم. وقد ورد من خبر عُبَيْد الله بن عُتْبَة بن مسعود وشعره ما فيه الكفاية، وهو أحد فقهاء المدينة السبعة، وقد جاء من فُتْيَا ابن عبَّاس، رضى الله عنه، ما لا يحتاج معه إلى غيره حين يقول: هذا قتيل الهوى لا عَقْل ولا قود" .

ولقد رجع طه حسين عما قاله فى هذا الموضوع فقال بعد عدة فقرات: "وقد هَمَّ ابن حزم أن يسلك هذه الطريق نفسها، بل هو لم يسلك إلا هذه الطريق، طريق الملاحظة المباشرة. فهو لا يخترع أحاديثه عن الحب اختراعًا ولا يبتكرها ابتكارًا ولا يخلقها من عند نفسه، وهو لا يكاد يلم بالفلسفة إلا حين يحاول تعريف الحب، وهو لا يقرر أصلا من الأصول ولا فرعًا من الفروع إلا مستمدًّا له مما رأى بنفسه، أو مما وجد فى نفسه، أو مما سمع من الذين لا يعرض الشك له فيما يلقون من الأحاديث. فابن حزم معتمد على الملاحظة المباشرة كما يعتمد عليها ستندال".

ورغم هذا سَرْعَان ما يضيف قائلا: "لكن ابن حزم لا ينتفع من ملاحظته المباشرة كما ينتفع بها ستندال، فبين الرجلين دهر طويل تطوَّر فيه العقل الإنسانى، وتطورت فيه مذاهب البحث ومناهجه، ووسائل الملاحظة وأدواتها تطورًا عظيمًا بعيد المدى. فملاحظة ابن حزم دقيقة كملاحظات ستندال، ولكنها قريبة لا تتعمق ولا تكاد تتجاوز نفسها إلا قليلا لأن ابن حزم لم يظفر من أدوات البحث والاستقصاء والتعمق بمثل ما ظفر به الكاتب الفرنسى الحديث". وهو ما أخالف د. طه فيه أشد المخالفة، فكتاب ابن حزم يكذب هذا الكلام تكذيبا.

ليس ذلك فقط، إذ يقول د. طه إن "ابن حزم كره أن يرجع بحديث الحب إلى ما امتلأت به كتب الأدب من أخبار العشاق والمحبين، فلم يحفل بكل ما كان من حديث الأعراب، ومن غزل الغزلين فى نجد والحجاز، ومن تكلف الشعراء بعد ذلك لِمَا تكلفوا من فنون الحب، وأبى إلا أن يقصر ملاحظته على نفسه وعلى ما رأى وما سمع من معاصريه". فأى التصاق بالواقع والتجارب المباشرة بل والشخصية أشد من هذا يريد طه حسين من ابن حزم؟ الحق إنه لغير منصف!

بل إن ابن حزم يرفض استناد ابن داود الظاهرى إلى أقوال الفلاسفة فى تعريف الحب. قال: "وقد اختلف الناس فى ماهيته وقالوا وأطالوا. والذى أذهب إليه أنه اتصال بين أجزاء النفوس المقسومة فى هذه الخليقة فى أصل عنصرها الرفيع لا على ما حكاه محمد بن داود، رحمه الله، عن بعض أهل الفلسفة: الأرواح أُكَرٌ مقسومة، لكنْ على سبيل مناسبة قواها فى مقرِّ عالمها العلوى

ومجاورتها فى هيئة تركيبها" . حتى فى كلامه عن شرط التشابه فى الطباع كى يقع الحب نراه يستشهد بكلام النبى محمد عليه الصلاة والسلام: "ومن الدليل على هذا أيضاً أنك لا تجد اثنين يتحابان إلا وبينهما مشاكلة واتفاق الصفات الطبيعية، لا بد فى هذا وإن قل، وكلما كثرت الأشباه زادت المُجانسة وتأكّدت المودة. فانظر هذا تراه عِياناً، وقولُ رسول الله صلى الله عليه وسلم يؤكِّده: "الأرواح جنود مجندة: ما تَعارف منها ائتلف، وما تناكر منها اختلف"، وقولٌ مروى عن أحد الصالحين: "أرواح المؤمنين تتعارف" . ولهذا ما اغتم بقراط حين وُصِف له رجل من أهل النقصان يُحبّه، فقيل له فى ذلك، فقال: ما أحبنى إلا وقد وافقتُه فى بعض أخلاقه" .

ثم يقول طه حسين عن طريقة ستاندال فى الحديث عن الحب: "فأما ستندال فهو لا يعمد إلى التعريف ولا يفكر فى الاستنباط المنطقى، وإنما يعمد إلى الاستقراء والاستقصاء، فهو لا يعرِّف الحب جملة وإنما يستقصى أنواع الحب عند أفراد النّاس وعند أصنافهم، وهو يضع أصلا فى أول كتابه لا يكاد يحققه حتى يشك فى دقته ويفتح باب الاستقراء والاستقصاء من جديد . فليس هناك حب واحد إذن، وإنما هناك أنواع أربعة من الحب: أولها الحب الجامح الذى يملك على النفس أهواءها وعواطفها وحسها وشعورها، والذى يندفع كالسيل لا يلوى على شىء ولا يترك لصاحبه حظًّا من أناة أو روية أو تفكير، والثانى الحب المترف الذى ينشئه التكلف وما تقتضيه الحضارة الراقية المصفاة من إتراف فى الذوق وتأنق فى فنون المتاع، والذى لا يكاد يتصل بالنفس ولا بالقلب ولا يكاد يؤثّر فى العاطفة أو فى الشعور، وإنما هو لون من ألوان الذوق، وفن من فنون الترف قد وُضِعت له قواعده وأصوله، وأحاط النّاس بأسراره ودقائقه، فهم يصعدون فيه عن علم وينتهون إلى غايته عن بصيرة، والثالث الحب الجسدى الذى تدفع إليه الغرائز والذى يشترك فيه الإنسان والحيوان، والرابع حب الغرور الذى ينشأ عن الكبرياء وإيثار النفس بهذه الظواهر الخداعة التى يكبر بها الإنسان أمام نفسه وإن لم يكبر بها فى أنفس الناس، وقد مثل ستندال لأنواع الحب هذه بأمثلة تصورها تصويرًا صادقًا وتدل عليها دلالة واضحة: فأبطال الحب المعروفون الذين تحدَّث عنهم التاريخ يصورون النوع الأول، والمترفون

من الفرنسيين أثناء القرن الثامن عشر يصورون النوع الثانى، والصائد الذى يشتهى قروية رآها تهيم فى الغابة فأعجبه شكلها يصور النوع الثالث، وكثرة الشعب الفرنسى فى عصر ستندال تصور النوع الرابع".

قال الدكتور طه ذلك على أساس أنه يميز منهج ستاندال عن منهج ابن حزم رغم أن ابن حزم هو أيضا قد قسم الحب أنواعا، واستشهد بوقوع كبار مشاهير الساسة والعلماء المسلمين فى الحب. ألم يذكر ابن حزم فى أنواع الحب مثلا من يحب بالوصف، ومن يحب فى المنام، ومن يحب من نظرة واحدة، ومن لا يقع فى الحب إلا بعد المطاولة، ومن يحب صفة ثم لايستحسن بعد ذلك صفة تخالفها ؟ وإذا كان ستاندال قد حلل الحب وتعمق فى سبر غوره فقد صنع ابن حزم قبله بقرونٍ ذلك، وإن كان لكل منهما طريقته ونقطة ارتكازه واهتمامه.

على أن ثمة فرقا بارزا بين كتاب ابن حزم وكتاب ستاندال يتمثل فى أن كتاب الأخير قد غاب عنه العنصر الأخلاقى المبثوث فى كل أنحاء كتاب العالم الأندلسى. فابن حزم يدعو دائما إلى العفة ويحذر من الانزلاق إلى الخطيئة ومقارفة الزنا، ويستشهد فى سبيل ذلك بآيات القرآن المجيد وأحاديث النبى الكريم. فالرجل مسلم متمسك بدينه أشد الاستمساك، وينافح عنه فى كتاباته ضد اليهود والنصارى ويهاجم كتبهم ودينهم ويحب نبيه العظيم والأخلاق النبيلة التى دعا إليها. أما ستاندال فهذا الأمر لا يعنيه فى قليل أو كثير، بل يعمل ضده، فهو ابن عصر الثورة الفرنسية، التى قامت، ضمن ما قامت، ضد رجال الدين والكنيسة بل ضد الدين نفسه، فقد كان العصر عصر تركيز الاهتمام على هذه الأرض التى نعيش فوقها وعلى هذه الدنيا التى لا يوجد شىء آخر غيرها فى نظره ونظر كثير جدا من المجايلين له.

وفرق آخر بين الكتابين هو أن ستاندال، كما رأينا، كان ينقل عن مؤلفات تنتمى إلى غير أدبه القومى بما فى ذلك التراث العربى، ومنه كتاب "الأغانى" مثلا، أما ابن حزم فلم يخرج عن المؤلفات

العربية، اللهم إلا مرة تنبهتُ لها أشار فيها إلى حكايةٍ وردت فى العهد القديم عن يعقوب ولابان تتصل بقضية الحب التى يدور كتابه كله حولها .

صفحات من الفصلين: الثانى والرابع من كتاب طه حسين:

"أدبنا الحديث: ما له وما عليه"

(فى دعوى نقلنا المقال والقَصَص عن الغربيين)

سيداتى سادتى، كانت نهضتنا الحديثة فى القرن التاسع عشر تمتاز بخصلتين أساسيتين هما خضوعها لتيارين يأتى أحدهما من أعماق التاريخ الإسلامى العربى منذ ظهور الإسلام إلى القرن التاسع عشر، ويأتى الآخر من وراء البحار من حيث توجد البلاد الأوروبية التى تقدَّمت وسبقتنا إلى الرقى وازدهرت فيها العلوم والآداب. كانت مصر تتلقى هذين التيارين وبتأثر بهما القلب المصرى، والعقل المصرى، والمزاج المصرى أيضًا: أما التيار القديم فقد أخذ يصل إلى المصريين من هذه الكتب القديمة التى كانت نائمة منذ عصور بعيدة فى المساجد ومكتباتها، والتى أخذت تعرف الحياة وترى النور شيئًا فشيئًا بفضل المطبعة، والتى جعلت تدخل على الناس بيوتهم وتستقر فيها وتغرى الناس بالنظر فى صحفها وبالقراءة، وتحبب الناس إلى هذه القراءة وإلى هذه المعانى والألفاظ التى كانت مسطورة مسجلة فى صفحات هذه الكتب. وأما التيار الآخر فقد كان يأتيهم من الغرب: يأتيهم أولا مع الذين أرسلتهم مصر إلى البلاد الغربية، فدرسوا هناك وعادوا بعلمهم ينشرونه بيننا، ويأتيهم من الكتب التى كان هؤلاء الذين عادوا من الغرب يترجمونها إلى اللغة العربية، ويأتيهم بعد ذلك من جماعة من الأوروبيين كانت مصر تدعوهم ليعلِّموا فيما أنشأت من مدارس على النظام الحديث. وكذلك التقى التيار العربى القديم بالتيار الغربى الحديث على نحو ما التقى التيار العربى الجاهلى والإسلامى بالثقافة اليونانية والفارسية والهندية أيام العباسيين.

وكما أن التقاء الثقافة العربية بالثقافات الأجنبية أيام العباسيين قد أنشأ حضارة قوية مزدهرة، ونشر العلم فى أقطار الأرض، ونشره بنوعٍ خاص فى البلاد الإسلامية، ثم فى بلاد أخرى هى بالضبط

بلاد الغرب، فكذلك أثَّر التقاء التيّارين: تيار القديم العربى والتيار الحديث الغربى فى هذا العصر الحديث بمصر وبسوريا، أثر فى القلوب والعقول والأذواق وجعلنا نحس أن أدبًا جديدًا يوشك أن يظهر.

وقد أخذ هذا الأدب الجديد يظهر فى أواسط القرن التاسع عشر، وبنوعٍ خاص فى أواخر القرن التاسع عشر، فظهر شعراء وظهر كُتّاب تأثروا بهذين التيارين تأثرًا يختلف قوةً وضعفًا باختلاف ظروفهم وبيئاتهم وما أتيح لهم من الفرص، ووُجِد عندنا شعراء استطاعوا أن يمنحوا مصر ما لم يُتَحْ لها فى عصورها الإسلامية كلها، استطاعوا أن يتيحوا لمصر تفوقًا فى الشعر العربى، مع أن التفوق فى الشعر العربى لم يتح لمصر فى العصور الإسلامية من قبل. كانت مصر تتفوق فى العلم، وتتفوق فى دراسات الأدب والتاريخ، وتتفوق فى الحضارة، ولكنها لم تستطع قط أن تتفوق على العراق والشام فى الشعر العربى إلا فى هذا العصر الحديث عندما ظهر هؤلاء الشعراء الممتازون فى أواسط القرن الماضى وفى أواخره، وأوائل هذا القرن. ظهرت هذه المدرسة الخاصة: "مدرسة محمود سامى البارودى"، وتلاميذ هذه المدرسة شوقى وحافظ وإسماعيل صبرى وغير هؤلاء من الذين أخذوا ينشئون الشعر على نظام هذه المدرسة، وأخص مزاياها تأثرها بهذين التيّارين، كان بعض أعضائها يتأثر بالتيار العربى أكثر مما يتأثر بالتيار الأجنبى، وكان بعضهم يشتد تأثره بالتيار الغربى، ولكنه لا يستطيع أن يجاريه مجاراة صحيحة لأنه لم يذقه ولم يخلطه بنفسه وقلبه.

مهما يكن من شىء فقد امتاز أدبنا فى آخر القرن الماضى وفى أوائل هذا القرن، امتاز بتفوقنا فى الشعر، ثم لم تمض أعوامٌ كثيرة حتى امتاز بتفوقنا فى النثر أيضًا، فابتكرنا فنونًا لم يعرفها العرب من قبل: ابتكرنا المقالات، وابتكرنا القصص، وابتكرنا التمثيل، وأكثرنا من الترجمة أكثر مما ترجم القدماء من اللغات القديمة. وبهذه الطريقة استطاعت مصر أن توجد أدبًا جديدًا، ولم تستطع أمة عربية أخرى أن تضارعها فى هذه النهضة الأدبية الممتازة. واستطاعت مصر أن تكون مُعَلِّمَة للعالم العربى بفضل هذه النهضة، ثم استطاعت أن تمد بعض البلاد الغربية بشىء قليل من آثارها نرجو أن يقوى وأن ينمو وأن

يزدهر مع اتصال الزمن، ومع العناية الشديدة بهذه النهضة حتى لا تذبل، وحتى لا تذوى، وحتى لا يدركها شىء من خمول.

هذا الأدب الحديث الذى أنشأناه والذى تختلف فنونه عما ألف القدماء فى كثيرٍ من الأحيان لم يكن بعيدًا عن الأدب العربى القديم فى واقعيته. فأدباؤنا على اختلافهم لم يتكلفوا شيئًا غير حياتهم الواقعة: يصورونها كما يحسونها، ويصورونها كما ينبغى أن يحسها الناس، وكما ينبغى أن يتأثر بها الناس، ليصلحوها ويحسنوها ويزيدوها رقيًا إلى رقى، وازدهارًا إلى ازدهار.

من أجل ذلك أخشى أن أقول: إن هذه النهضة تتعرض فى هذه الأيام لشىء من الضعف ولشىء من الفساد يأتى من أن هناك إهمالا ظاهرًا للتيَّار العربى القديم، إهمالا يؤلم كل حريص على النهضة المصرية والثقافة المصرية حقًّا. فما أكثر الذين يزعمون لأنفسهم الأدب، ولا يقرأون كتابًا واحدًا من الكتب القديمة ولا ديوانًا واحدًا من الدواوين القديمة! وما أكثر الذين يزعمون أنفسهم كتابًا، ويجهلون حتى بسائط اللغة العربية وأولياتها، ويزعمون أنهم يستطيعون أن يؤدُّوا أغراضهم بهذه اللهجات الدارجة التى يتحدثها الناس فى الشوارع وفى حياتهم اليومية، كأن الأدب قد ضعف وذبل وفسد حتى أصبح لا فرق بينه وبين لغة الباعة المتجولين.

أؤكد لكم أيها السادة أن هذه ظاهرة خطيرة حقًّا فى حياة نهضتنا الأدبية والعقلية كلها، وهى كارثة إذا لم نتداركها أوشكت أن تجر علينا أخطارًا جسامًا. فالذين يحدثون الناس أنهم الأدباء والكتاب لا يكتفون بالإعراض عن الآداب العربية القديمة والكتب العربية القديمة وحدها حتى فى الآداب الحديثة الأوروبية، وليسوا هم من الشرق وليسوا هم من الغرب، ولكنهم شىء بين ذلك، لا أدرى كيف يصوَّر، ولا أعرف كيف يكون!

يجب أن تلتفت وزارة التربية والتعليم، وأن يلتفت القائمون بالأمر على الثقافة فى مصر، يجب أن يلتفت هؤلاء جميعًا إلى أن الأدب العربى معرَّض فى هذه الأيام لخطرٍ عظيم مصدره الجهل باللغة العربية، ومصدره الإهمال للأدب القديم، وقلة القراءة فى القديم وفى الجديد معًا . . .

سيداتى سادتى، برغم الأزمات الكثيرة المختلفة التى كان الأدباء يتعرضون لها فى تلك الأيام التى جاءت بعد الثورة المصرية وفى أعقاب الحرب العالمية الأولى لم يقف الأمر عند اشتداد أصحاب السلطان من ناحية، وثبوت الأدباء لهم من ناحية أخرى، ولكن تلك الحياة الحرة التى كان الأدب يحياها أتاحت لكتابنا وشعرائنا أن يبتكروا فنونًا جديدة فى الأدب لم تكن قد ألفت فى تاريخ الآداب العربية على طوله واختلاف عصوره.

فهذا شاعرنا أحمد شوقى يَثْبت على الشعر التقليدى فى قصائده التى يعرض فيها للشؤون العامة ولشؤونه الخاصة، يثبت على هذا الشعر التقليدى، ولكنه يُدْخِل فى الشعر فنًّا جديدًا لم تألفه اللغة العربية فى تاريخها القديم، ولم يألفه الشعر العربى فى تاريخه القديم والحديث، وهو فن التمثيل. وشوقى إذا تعرض للتمثيل صنع صنيع غيره من الأدباء، فعرض للموضوعات التى لا تمس الحياة الحاضرة فى تلك الأيام من قريبٍ ولا من بعيد، ولجأ إلى موضوعات يأخذها من حياة العصور القديمة. وكان تمثيل شوقى يجد فى نفوس الجماهير صدى أى صدى. كان الناس يحبون أن يسمعوا له إنشادًا وغناءً وتمثيلا، وكانوا يهيمون به هيامًا شديدًا، ويعجبون به إعجابًا لا ينقضى. وكان هذا كله يشجع شوقى على أن يمضى فى هذا الفن الجديد الذى أتيح له أن يفتح بابه للشعر العربى، فأنشأ قصة "مجنون ليلى"، وأنشأ قصة "أنطوان وكليوباترا"، وأنشأ قصة "قمبيز"، وألوانًا أخرى من القصص التمثيلى أعجب بها المصريون، ثم لم تلبث أن تجاوزت حدود الأرض المصرية، فأعجب بها العالم العربى كله، وفتح شوقى فى الشعر أفقًا جديدًا للشعراء الذين يأتون من بعده.

وبينما كان شوقى يطرق هذا الباب الجديد أولا ويفتحه للشعراء بعد ذلك كان شباب آخرون يحاولون أن يطرقوا باب فن جديد أُلِف فى الغرب منذ العصور البعيدة، ولكنه فى الشرق لم يكن مألوفًا. لم يعرفه العرب فى تاريخ أدبهم القديم، وأخذوا يعرفونه فى العصر الحديث حين كان ينقل إليهم من اللغات الأجنبية: نقلا صحيحًا أحيانًا، ونقلا متصرَّفًا فيه قليلا أو كثيرًا أحيانًا أخرى. فكان الناس يترجمون القصص التمثيلى من اللغات الأوروبية، ويلائمون بينها وبين الحياة المصرية أو الحياة الشرقية

العربية بوجه عام، ثم يقدمونها للناس على الملاعب، وربما أضافوا إليها ألوانًا من الغناء يدعون بذلك الجماهيرَ إلى الإقبال إليها والاستماع لها .

وقد جعل الشبابُ المصريون يحسون بأن هذا الفن لا ينبغى أن يظل أجنبيًا يُنْقَل إلى العربية نقلا، وإنما يجب أن يتوطن فى مصر وأن يصبح عربيًا خالصًا، وأن يشارك فيه المصريون كغيرهم من الأمم الغربية المختلفة. وكذلك جعل شبابنا ينشئون من عند أنفسهم قصصًا تمثيلية: منهم من يدور فى قصصه حول السياسة، حول سياسة يخيل إلى الناس أنها بعيدة تقع أحداثها وخطوبها فى عصورٍ مضت منذ قرون، كالذى فعله محمد تيمور رحمه الله عندما جعل يؤلف بعض قصصه باللغة العامية. وقصة خاصة منها، وهى "العشرة الطيبة"، أدارها حول أمير تركى غليظ فظ يستذل رجال القصر ومن حوله من الناس، وجعله مصدرًا للضحك، وللضحك الذى لا ينقضى.

وبعض هؤلاء الشباب كان يقصد إلى موضوعاتٍ لا تمس السياسة، وإنما تمس الأدب الخالص، كالذى صنعه صديقنا توفيق الحكيم عندما أنشأ قصته "أهل الكهف"، وعندما أنشأ قصته "شهرزاد"، ثم عندما أنشأ قَصَصه التمثيلى الكبير، وكذلك جعل هذا الفن الجديد الغريب الذى لم يعرفه العرب من قبل لأنهم لم يتصلوا بالتمثيل اليونانى ولا بالتمثيل الرومانى القديم. لم يعرف العرب هذا الفن فلم يحاولوا أن يحاكوه ولا أن يجددوا فيه كما حاولوا ونجحوا فى محاكاة الفنون الأخرى التى عرفوها وجددوا فيها تجديدًا خطيرًا. كان هذا الفن إذن غريبًا بالقياس إلى اللغة العربية، وكان غريبًا عن الوطن العربى، فاستطاع شبابنا من الكتاب واستطاع شوقى من الشعراء أن يوطنوه فى اللغة العربية، ويجعلوه فنًا عربيًا أصيلا نشأ أول مرة تقليديًا، ولكنه لم يلبث أن مس الحياة المصرية وصورها تصويرًا دقيقًا قويًا.

ولم يلبث الشباب أن رأوا فنًا آخر يجدونه فى اللغات الأوروبية ولا يكادون يعرفونه فى اللغة العربية إلا أن يكون فى بعض الآثار الشعبية التى كانت تُقَصّ على الشعب هنا وهناك، وهو الأقاصيص القصيرة التى تُقْرَأ فى غير مشقة، ويستمتع بها قارئها فى غير عناء، ثم لا تستغرق منه وقتًا طويلا، ولا تطلب إليه أن يفرغ نفسه لها وقتًا طويلا أيضًا، فجعلوا أولا يترجمون شيئًا من هذه الأقاصيص إلى اللغة

العربية وينشرونها فى الصحف، ثم لم يلبثوا أن جعلوا ينشئون قصصًا طوالا وقصصًا قصارًا، مقلدين أول الأمر، ثم مستخلصين شخصيتهم من هذا التقليد آخر الأمر. وكذلك أصبح هذا الفن القصصى، سواء منه القصص الطويل والقصص القصير، أصبح هذا الفن فنًّا عربيًّا خالصًا، وأتيح للمصريين أن ينتجوا فى الآداب العربية الحديثة ألوانًا من الفن لم يسبقوا إليها، ولم يعرفها القدماء من العرب. ولم يلبث العرب فى الأقطار الأخرى أن حاولوا محاكاة المصريين فى هذا الفن، ثم لم نلبث أن رأينا القصة الطويلة والقصيرة فنًّا عربيًّا لا يؤلف فى مصر وحدها، ولكنه يشيع فى البلاد العربية كلها.

تحليلى لما قاله طه حسين

عن نقلنا المقال والقَصَص عن الغربيين

يقول طه حسين فى النص أعلاه: "امتاز أدبنا فى آخر القرن الماضى وفى أوائل هذا القرن، امتاز بتفوقنا فى الشعر، ثم لم تمض أعوامٌ كثيرة حتى امتاز بتفوقنا فى النثر أيضًا، فابتكرْنا فنونًا لم يعرفها العرب من قبل: ابتكرْنا المقالات، وابتكرْنا القصص، وابتكرْنا التمثيل، وأكثرْنا من الترجمة أكثر مما ترجم القدماء من اللغات القديمة. وبهذه الطريقة استطاعت مصر أن توجد أدبًا جديدًا، ولم تستطع أمة عربية أخرى أن تضارعها فى هذه النهضة الأدبية الممتازة. واستطاعت مصر أن تكون مُعَلِّمة للعالم العربى بفضل هذه النهضة، ثم استطاعت أن تمد بعض البلاد الغربية بشىء قليل من آثارها نرجو أن يقوى وأن ينمو وأن يزدهر مع اتصال الزمن، ومع العناية الشديدة بهذه النهضة حتى لا تذبل، وحتى لا تذوى، وحتى لا يدركها شىء من خمول".

هذا ما قاله د. طه حسين. فإلى أى مدى يا ترى يصح تأكيده نقلنا فنون المقال والقصص والتمثيل عن الغرب؟ نبدأ بالمقال. وقبل كل شىء نحب أن ننظر فى تعريف هذا الفن. وسوف أعتمد على ما قاله الغربيون فى هذا الصدد ما دام د. طه، ومعه فى هذا الرأى عدد من كتابنا ومفكرينا، يرى أن هذا الفن فن غربى لم يعرفه أجدادنا العرب، ومن ثم لم يمارسه أحد منهم. كما أنه، فى حدود علمى، لم يحدث أن حاول أحد من أولئك الأجداد وضع تعريف له.

بل إن كلمتى "مقالة" و"مقال" لم تكونا تعنيان ما تعنيانه الآن، إذ كانتا تستعملان أحيانا بوصفهما صيغتين من صيغ المصدر للفعل: "قال يقول" كما فى قول رسول الله صلى الله عليه وسلم لعمر: "مَهْ يا عمر. لصاحب الحق مقال". وفى بعض كتب التراث تعنى هذه الكلمة الرأى والاعتقاد، ولا أدل على ذلك من عنوان الكتاب المعروف بـ"مقالات الإسلاميين" للأشعرى. وهو أيضا ما نجده فى بعض نصوص "الحيوان" للجاحظ، و"النجوم الزاهرة" لابن تغرى بردى مثلا. كذلك وردت كلمة "المقالة" فى بعض

النصوص بمعنى "الفصل أو الجزء من الفصل" كما فى النص التالى من "الكشكول" لبهاء الدين العاملى فى كلامه عن كتاب "الشفاء" لابن سينا: "وقال الشيخ فى "الشفاء" فى الفصل السادس من المقالة التاسعة من كتاب "الحيوان": إنّ امرأة ولدت بعد الرابع من سِنِى الحمل ولدًا قد نبتت أسنانه وعاش". ولعل هذا الاستعمال هو أقرب الاستعمالات لمعنى "المقالة" الآن. أو فلنقل: إن هذا المعنى، عند علمائنا القدامى، هو المعنى المناظر للمقالة أو المقال كما نعرفهما اليوم. ويعزز هذا أن رواد المقالة فى الأدب العربى الحديث كانوا يسمّونها ضمن ما يسمونها به: "الفصل".

والآن إلى تعريف الغربيين لها: لقد عرّفها د. صمويل جونسون مثلا بأنها نزوة عقلية لا ينبغى أن يكون لها ضابط من نظام، وأنها قطعة لا تجرى على نسق معلوم ولم يتم هضمها فى نفس كاتبها. وقال مُرِى إنها قطعة إنشائية ذات طول معتدل تدور حول موضوع معين أو حول جزء منه، وكانت تعنى فى البداية موضوعا إنشائيا يحتاج إلى مزيد من التهذيب، لكنها تطلق الآن على أية قطعة إنشائية متوسطة الطول تدور فى مجال موضوعى محدد. وجاء فى "قاموس لاروس" أنها الكتابات التى لا يدّعى أصحابها التعمق فى بحثها أو الإحاطة التامة فى معالجتها. وفى "قاموس أوكسفورد" أنها إنشاء متوسط الطول فى موضوع ما. أما "دائرة المعارف البريطانية" فحددتها بأنها قطعة إنشائية ذات طول معتدل تُكْتَب نثرا، وتعرض الأبعاد الخارجية للموضوع بأسلوب سهل سريع، ولا تهتم إلا بما يَمَسّ كاتبَها عن قرب، وذلك حسبما جاء فى كتابَىْ: "فن المقالة" للدكتور محمد يوسف نجم، و"دراسات فى الفن الصحفى" للدكتور إبراهيم إمام.

وهو ما نجد كثيرا منه فى المعاجم التالية: ففى "Dictionary.com Unabridged" نقرأ تعريف المقالة على النحو التالى: "a short literary composition on a particular theme or subject, usually in prose and generally analytic, speculative, or interpretative". وفى "American Heritage Dictionary": "A short literary composition on a single subject, usually presenting the personal view of the author". وفى "Online Etymology Dictionary, © 2001": "short non-fiction literary composition" (first attested in writings of Francis Bacon,

probably in imitation of Montaigne), from M. Fr. essai "trial, attempt, essay," from L.L. exagium "a weighing, weight," from L. exigere "test," from ex- "out" + agere apparently meaning here "to weigh." The suggestion is of unpolished writing. Essayist is from 1609".

ومن الواضح أن بين بعض هذه التعريفات وبعض شيئًا من التناقض فيما يخص مسألة الأسلوب، إذ يشترط بعض المعرِّفين أن يكون الأسلوب غير مصقول، فى حين لا يشترط الآخرون ذلك، بل ربما أوحى كلام مُرِى أن هذا الشرط قد أصبح فى ذمة التاريخ. وأيًّا ما يكن الأمر فلست أفهم كيف يكون احتياج الأسلوب إلى الصقل والتهذيب حسنة من الحسنات يشترطها مُنَظِّرو فن المقالة؟ إن الطبيعة البشرية تهفو إلى الكمال، ومما يميز الأديب عن غيره جمال أسلوبه وحسن عرضه. فليقل إذن بعض المنظِّرين الغربيين ما شاؤوا فى شرط افتقار الأسلوب المقالىّ إلى الجودة والجمال، ولنقل نحن ما نقتنع به، فكلامهم ليس قرآنًا كريما لا يجوز الخروج عليه. أقول هذا لأن الأدب العربى القديم كان يضع جمال الأسلوب وقوّته نُصْبَ عينيه، وهذه هى الخطة الصحيحة، أما القول بخلاف ذلك فلا يدخل العقل ولا القلب. إلا أن هذا شىء، والتكلف البديعى المرهق الذى كان يجعله بعض الكتاب فى عصور الضعف الأدبى هِجِّيراهم شىء آخر. ومثل ذلك يقال عن شرط خلوّ المقالة من التنظيم ووقوعها من ثَمَّ فى الغموض أحيانا.

كذلك أود ألا يفوتنى التريث قليلا أمام اشتراط "دائرة المعارف البريطانية" ألا تَمَسّ المقالة سوى الأبعاد الخارجية للموضوع، إذ إن كثيرا من المقالات إنما تدور حول مشاعر أصحابها، وهذه المشاعر أمور داخلية لا موضوعات ذات أبعاد خارجية على الكاتب ألا يصنع إزاءها شيئًا إلا أن يلمسها لمسا خفيفا. ترى هل من الممكن أن نشطب من بند المقالات ما كتبه المازنى مثلا فى الحديث عن ابنته الصغيرة التى فقدها وهى فى رَيْعَان الصبا كالوردة المطلولة فى بُكْرة الصباح، لأنه لم يكتف بأن يعرض الأبعاد الخارجية لهذا الموضوع؟ وبمناسبة الحديث فى هذه النقطة أحب أن أقول إن من يطّلع على المعارك الأدبية فى الصحف المصرية مثلا فسوف يجد فى كثير من كتابات المشاركين فيها حِجَاجًا

عقليًا عميقا، والتهابًا وجدانيًا عنيفًا، وأسلوبًا يجمع بين المتانة والجمال. أفيجرؤ عاقل على إخراج ذلك كله من زمرة المقالات؟

والآن إلى السؤال الذى يثيره حديث د. طه، وهو: هل عرف الأدب العربى القديم فن المقالة أَوْ لا؟ هناك رأيان: رأى من يقول إن المقال هو من الفنون التى لم يعرفها العرب قديما. وعلى هذا الرأى الدكتور شوقى ضيف مثلا الذى يقول فى كتابه: "الأدب العربى فى مصر" إن "المقالة قالب قصير قلما تجاوز نهرا أو نهرين فى الصحيفة، ولم يكن العرب يعرفون هذا القالب، إنما عرفوا قالبا أطول منه يأخذ شكل كتاب صغير، وهم يسمونه: "الرسالة"، مثل رسائل الجاحظ، ولم ينشئوه من تلقاء أنفسهم، بل أخذوه عن اليونان والفُرْس، ورَأَوْا فيها بعض الموضوعات الأدبية التى خاطبوا بها الطبقة المتميزة من المثقفين فى عصورهم. أما المقالة فقد أخذناها عن الغربيين، وقد أنشأتها عندهم ضرورات الحياة العصرية والصحفية، فهى لا تخاطب طبقة رفيعة فى الأمة، وإنما تخاطب طبقات الأمة على اختلافها. وهى لذلك لا تتعمق فى التفكير حتى تفهمها الطبقات الدنيا، وهى أيضا لا تلتمس الزخرف اللفظى حتى تكون قريبة من الشعب وذوقه الذى لا يتكلف الزينة والذى يؤثر البساطة والجمال الفطرى".

وتعتمد حجة الأستاذ الدكتور فى نفى معرفة أسلافنا لهذا الفن، كما نرى، على صغر حجم المقال ووضعه الطبقات الدنيا فى الحسبان قبل أية فئة أخرى، ومن ثم البعد عن العمق الفكرى والزخرف البديعى. ومن السهل الرد على كل نقطة من هذه النقاط: فالمقالات تتفاوت طُولا وقِصَرًا، وإذا كانت هناك مقالات صغيرة بالحجم الذى ذكره أستاذنا الدكتور فهناك مقالات أطول من ذلك كثيرًا، ومنها ما يستغرق صفحة كاملة من الجريدة بالحرف الصغير، وما أدراك ما صفحات الجرائد وحروفها الصغيرة؟ وعلى أية حال فمعيار الطول ليس بالمعيار المهم إلى هذا الحد، فهو معيار شكلى. ثم من قال إن جميع المقالات تفهمها الطبقات الدنيا فى مجتمعنا أو حتى تهتم بأن تقرأها أصلا؟ الحق أن الأمر هنا هو كمسألة الطول والقصر: فهناك المقالات السطحية التى تشبه قزقزة اللب، وهناك مقالات أرفع من ذلك قليلا، وهناك مقالات عميقة لا يصبر عليها بل لا يفكر مجرد تفكير فى مطالعتها إلا كبار المثقفين:

إما لموضوعها الذى لا يهم أحدا غيرهم، وإما للأسلوب الراقى الذى كُتِبَتْ به. وهل المقال يكتبه محمد عبده أو ولى الدين يكن أو العقاد أو الزيات أو طه حسين أو شوقى ضيف كمقال يكتبه أنيس منصور أو محمود السعدنى مثلا؟

ويبقى الزخرف اللفظى، وهو لم يكن طابع النثر القديم كله كما بيّنا، فقد غَبَرَ زمن طويل على التأليف العربى لم يعرف فيه هذا الزخرف، ثم أخذ الكتاب العرب يَسْلُكون طريقه ويتدرجون فى تعقيداته إلى أن بلغوا من ذلك شأوا بعيدا. ومع ذلك لم يكن السجع وغيره من الزخارف البديعية دَيدَنَ النثر كله حتى فى أشد عصور الأدب العربى تخلفا. وعلى أية حال فإن التزام البديع أو نَبْذَه إنما هو مسألة ذوق يتغير بتغير العصور. ولقد كانت المقالة فى بداية النهضة الحديثة تُزَخْرَف بالسجع وغير السجع من المحسنات البديعية، فهل ينفى هذا عنها صفة المقالة؟

ومن الذين ينكرون معرفة الأدب العربى القديم لفن المقالة أيضا أنيس المقدسى، إذ نراه فى كتابه: "الفنون الأدبية وأعلامها فى النهضة العربية الحديثة" يقول إن "قِوَام المقالة شخصية الكاتب، وأهم مزاياها أنها انعكاس وجدانى، فهى لا تتسع للتّقَصّى والاستقراء كالمباحث العلمية أو الفلسفية، ويشترط فيها أن تتجنب طريق الوعظ والتعليم، فلا يتكلف صاحبها الجِدّ والوقار شأن الحكماء والمربّين، بل يعالج الموضوع مهما كان نوعه فى جو من التَّفْكِهة والطلاوة، وفى أسلوب حُرٍّ من أغلال الصنعة"، ثم يخرج من ذلك بأن كتابات العرب القدماء كانت تخلو من هذه الشروط، ومن ثم لا يدخل شىء منها فى فن المقالة. والواقع أننا لو أخذنا مثلا شرط التفكهة والطلاوة لأخرجنا معظم المقالات من الميدان، إذ قلما يستطيع كاتبٌ هذه الطلاوة وتلك التفكهة، فليس كتاب المقالات كلهم كعبد العزيز البشرى أو إبراهيم المازنى أو زكى مبارك مثلا. والعجيب أن الأستاذ المقدسى الذى يستبعد من فن المقالة أية كتابة تعتمد على الوعظ والتعليم أو تتسم بالجِدّ والوقار هو هو نفسه الذى يقول فى ذات الموضع إن "المقالة" الغربية فى أول عهدها كانت "عبارة عن فصل وجيز يعالج بعض الشؤون الأخلاقية

أو الإصلاحية"، فكيف غض البصر هنا عن شرط خلو المقالة من الوعظ والتعليم والجِدّ والوقار؟ ثم من قال إن كتابات العرب القدماء لم تكن تعكس شخصياتهم؟

أما د. محمد مندور فيؤكد فى الفصل الذى خصصه لهذا الفن من كتابه: "الأدب وفنونه" أنه "ليس بصحيح أن ظهور المقالة كفن أدبى مرتبط بظهور الصحف والمجلات"، مشيرا إلى أن عددا من الأدباء الإغريق اتخذوه قالبا فنيا كثيوفراست، الذى خلف لنا كتابا بعنوان "شخصيات نمطية"، حيث نراه، فى تصويره لكل من هذه الشخصيات، يرصد السمات المختلفة لنوع معين من أنواع السلوك البشرى كسلوك البخيل أو الجبان أو الكريم أو الشجاع، وكالجاحظ صاحب "رسالة التربيع والتدوير"، التى تُعَدّ صورة قلمية مسهبة لخصمه اللدود أحمد بن عبد الوهاب بما فيه من قبح جسدى ومعنوى كما يقول. ثم يضيف موضحا أن أمثال ثيوفراست والجاحظ من الكتاب القدامى لم يكتبوا تلك الصور لتنشر فى صحيفة أو مجلة بل لتكون فصلا فى كتاب. أى أن هذا الفن، كما يقول، كان يُكْتَب قديما لذاته، أما اليوم فقد ارتبط بالصحافة ارتباطا وثيقا ولم يعد مستقلا كما كان قبلا حتى إن مجموعات المقالات التى نُشِرَتْ فى كتب كانت فى مبتدإ أمرها مقالات صحفية ثم جمعها أصحابها بعد ذلك فى مجلدات، مثل "الفصول" و"ساعات بين الكتب" للعقاد، و"قبض الريح" و"حصاد الهشيم" للمازنى، و"حديث الأربعاء" و"من بعيد" لطه حسين، و"فى المرآة" للبشرى، و"تحت راية القرآن" و"من وحى القلم" للرافعى، و"من وحى الرسالة" للزيات، و"فيض الخاطر" لأحمد أمين... إلخ.

وهو كلام طيب، إلا أنه، حين يمضى فى الكلام قليلا متناولا أثر المقالات الصحفية العربية فى العصر الحديث على اللغة والفكر، يباغتنا بكلام غريب لا معنى له، إذ يزعم أن اللغة العربية هى من لغات التجميع لا البناء والتركيب. وشُبْهَته فى هذا أننا نستعمل حرف العطف: "الواو" كثيرا، على حين لا يستعمله الغربيون بمثل هذه الكثرة، بل يستخدمون بدلا منه نقطة الانتهاء. والعجيب أنه قبل هذا، وفى الفصل المسمى: "الخصائص الخاصة (بالشعر)" من الكتاب ذاته، قد ردَّ على هذا الزعم وسفَّهه ووصفه بالفساد، مرجعا إياه إلى النظريات العنصرية الخاصة بالتفوق الآرى على بقية الأجناس

البشرية. وهذا يَنِمُّ على أنه لا يُحْكِم آراءه ومواقفه ولا يقيمها على أساس صلب متين، بل يتركها تعبث بها الريح كلما هبت يمينا وشمالا. ويتضح تهافت رأيه هذا على الفور حين يتساءل القارئ: إذا كانت اللغة العربية لغة تجميع لا تركيب، فكيف نجح فن المقالة فيها إذن، ونحن نعرف أن العربية لم يتغير منها شىء، بل هى باقية على وضعها الذى كانت عليه طول عمرها؟ ثم إنه إذا كانت "واو" العطف دليلا على ما يتهم به لغة القرآن فهل يا ترى قد محيت هذه "الواو" من لغتنا وامَّحَى معها ذلك العيب؟ أولم يقل هو نفسه إن الجاحظ وغيره من أدبائنا القدامى قد مارسوا فن المقالة منذ زمن بعيد، فكيف استطاعوا ذلك رغم العيوب المزعومة التى أسندها إلى العربية؟ وقبل ذلك كله ماذا يعنى مندور بالتجميع والتركيب بالنسبة للغتنا؟ إنه لا يجد شيئا يقوله إلا ما قاله من قبله بعض المستشرقين عن "واو" العطف. فهل إذا قلدنا الغربيين ولم نستعمل "الواو" العاطفة بهذه الكثرة المزعومة سوف تتحول لغتنا من لغة تجميعية إلى لغة تركيبية؟ قلت: "المزعومة" لأن المقصود ليس "واو العطف" حسبما يقول الكاتب، بل "واو الاستئناف" كما هو واضح من قوله إن الغربيين يستعيضون عنها بنقطة الانتهاء، بما يعنى أن تلك "النقطة" إنما تنتهى بها الجملة، وتبدأ الجملة الجديدة عندنا بواو، وهذه واو الاستئناف، لا واو العطف. ولو كانت واو العطف ما حذفها الغربيون، إذ كيف يتم عطف دون حرف عطف؟ لكن الأمور ليست واضحة فى ذهن الكاتب للأسف! وهكذا يرى القارئ تهافت المنطق فى هذا الكلام؟

وأطرف من ذلك أن د. عز الدين إسماعيل، فى كتابه: "الأدب وفنونه" وعند حديثه عن الشعر، يقسم اللغات (على أى أساس؟ لا أعرف) إلى لغات تحليلية، وهذه أغلب اللغات كما يقول، ولغات تركيبية، وهى أقل عددا، ومنها اللغة العربية. أى أنه يصنف اللغة العربية على نحو يناقض تصنيف مندور وبعض المستشرقين. إلا أنه، مثل مندور، لم يسق شيئا يوضح به هذا الكلام العجيب. وأطرف من هذا وذاك أنه يسوق لنا اقتباسا من ديفيد ديتشس يقول فيه إن الشاعر يعمل على أن ينتج لنا تركيبا معينا من خلال اللغة ذات الطبيعة التحليلية، وهنا مكمن المفارقة فى الأمر. وهو، كما يرى القارئ، كلام أشبه برُقْيَة النملة، لكن الأستاذ الدكتور قد أورده كما هو كأنه تنزيل من التنزيل أو قبس

من نور الذكر الحكيم، ولم يعنّ نفسه بشرح ما فيه من غموض! ثم ألا يرى سيادته أنه إذا كانت المفارقة والبراعة تكمن هنا فمعنى ذلك أن الشعراء العرب لا مفارقة فى عملهم لأن لغتهم تتمشى مع طبيعة الشعر، إذ إن كلا من عملهم واللغة التى صبوه فيها ذو طبيعة تركيبية.

وعودا إلى موضوعنا الأصلى وهل عرف العرب القدماء فن المقالة أو لا نقول إن د. عز الدين يرى أن كلمة "مقال" هى فى الحقيقة أقرب إلى ما عرفه العرب فى فن "الرسالة"، أى الكتيبات التى تتناول موضوعا بالبحث كـ"رسائل إخوان الصفا" مثلا، وإن استدرك بأن تلك الرسائل كانت تمتد حتى تبلغ عشرات الصفحات على حين أن المقالات، كما نعرفها الآن، تتميز بالقِصَر. فأين الحقيقة فى الجواب عن السؤال الخاص بمعرفة الأدب العربى لفن المقالة أو لا؟ ومن الدارسين الذين يَرَوْن أن الأدب العربى القديم عرف فن المقالة المستشرق البريطانى روجر ألن، إذ وصف الجاحظ، ضمن ما وصفه فى الفصل الصغير الذى عقده له فى كتابه: "An Introduction to Arabic Literature"، بأنه كاتب مقالات. وبطبيعة الحال فإن فى أدبنا القديم كثيرين كالجاحظ يمكن وصفهم بأنهم كتاب مقالات أيضا.

نعم فى أدبنا القديم كثير من الكتابات التى تندرج تحت لافتة "المقالة"، وإنْ لم يسمّها أصحابها بهذا الاسم. لنأخذ مثلا النصيحة التى وجهتها أُمٌّ جاهليةٌ لابنتها التى توشك أن تنتقل إلى بيت زوجها. إنها، حسبما وردت فى كتب الأدب، يمكن أن تُعَدّ مقالة قصيرة توجهها سيدة مجربة إلى كل فتاة على عتبة الزواج. ولنأخذ أيضا ما كتبه ابن المقفع فى "رسالة الصحابة". إنه مقال طويل نوعا، وموضوعه الإصلاح الإدارى. ويصدق هذا على معظم رسائل الجاحظ وكثير مما كتبه أبو الفرج الأصفهانى فى كتاب "الأغانى"، وكثير مما خطه قلم التوحيدى فى "مثالب الوزيرين" و"الإمتاع والمؤانسة"، وما سطره الغزالى فى "المنقذ من الضلال"، وأشياء كثيرة فى "صيد الخاطر" لابن الجوزى. وهذه مجرد أمثلة امْتَحْتُها من الذاكرة كيفما اتفق. إن المشكلة هى أن أجدادنا العرب لم يعرفوا فن الصحافة كما نعرفه الآن لأن المطبعة لم تكن قد وُجِدَتْ بعد على أيامهم، فلم يكتبوا المقالة بشكلها

الصحفى المعروف ولم يستخدموا مصطلحها الذى نستخدمه نحن الآن، لكن هذا لا يمنع أن يكون كثير مما يسمونه: "رسائل"، وكذلك كثير من فصول الكتب التى تركوها لنا، مقالاتٍ صميمة.

وقد رجعتُ إلى "موسوعة كولومبيا الضوئية: Columbia Electronic Encyclopedia" فوجدت كاتب مادة "essay" يقول فى تعريفها ما نصه حرفيا:

Essay: relatively short literary composition in prose, in which a writer discusses a topic, usually restricted in scope, or tries to persuade the reader to accept a particular point of view. Although such classical authors as Theophrastus, Cicero, Marcus Aurelius, and Plutarch wrote essays, the term essai was first applied to the form in 1580 by Montaigne, one of the greatest essayists of all time, to his pieces on friendship, love, death, and morality. In England the term was inaugurated in 1597 by Francis Bacon, who wrote shrewd meditations on civil and moral wisdom. Montaigne and Bacon, in fact, illustrate the two distinct kinds of essay—the informal and the formal. The informal essay is personal, intimate, relaxed, conversational, and frequently humorous. Some of the greatest exponents of the informal essay are Jonathan Swift, Charles Lamb, William Hazlitt, Thomas De Quincey, Mark Twain, James Thurber, and E. B. White. The formal essay is dogmatic, impersonal, systematic, and expository. Significant writers of this type include Joseph Addison, Samuel Johnson, Matthew Arnold, John Stuart Mill, J. H. Newman, Walter Pater, Ralph Waldo Emerson, and Henry David Thoreau. In the latter half of the 20th cent. the formal essay has become more diversified in subject and less stately in tone and language, and the sharp division between the two forms has tended to disappear.

وهو ما لا يختلف فى جوهره وعمومه عما قلناه، بما يطمئننا أننا على صواب فى تأكيدنا أن أجدادنا العرب كانوا يمارسون هذا اللون من الكتابة، وإن لم يعرفوا المصطلح الحديث الذى نسميه به، وكذلك لا يختلف عن تأكيدنا أن المقالة لا يمكن أن تكون دائما على وتيرة واحدة من حيث بروز العنصر الشخصى أو تواريه، ولا من حيث تحليها بالفكاهة أو عدمه، ولا من حيث اكتفاؤها بلمس سطوح الأشياء أو التعمق فيها، ولا من حيث خضوعها للنظام أو لا. فكاتب المادة يقسم المقالات إلى نوعين: رسمى، وغير رسمى: والنوع الأول هو المقالة الشخصية الحميمة الفكهة التى لا تلتزم بنظام، أما النوع الثانى فهو المقالة المنظمة التحليلية الجادة الموضوعية. كما نراه يؤكد أن المقالة كانت موجودة منذ قديم الزمان لدى الإغريق والرومان، وإن لم يعرفوا آنذاك مصطلحها الحالى.

وها هى ذى جانى بولانجيه (Jany Boulanger) أستاذة الفرنسية بكلية فيو مونتريال (Vieux Montréal) بكندا تكتب فى موقع "www.cvm.qc.ca"، تحت عنوان "L'Essai"، مُعَرِّفةً بالمقالة تعريفا فيه شىء غير قليل من سعة الأفق ورحابة الرؤية، وإن لم يصل إلى المدى الذى نأمله، فتقول:

L'essai, communément défini comme un ouvrage littéraire en prose où se développe un discours libre, argumentatif et affectif, apparaît à la Renaissance avec Michel Eyquem de Montaigne (1533-1592) qui souhaitait, par ses écrits Les Essais (1588), répondre à l'inlassable question: «Que sais-je ?». Écrire au gré de sa pensée, sans idées préconçues, dans le seul plaisir de voir sa réflexion en mouvement, voilà ce que recherchait avant tout ce philosophe qui donna naissance à un genre littéraire qui, faute de respecter des règles prédéfinies, est souvent contesté. Mais, à y regarder de près, comment pourrait-il en être autrement ? En effet, l'étymologie même du mot, qui signifie à la fois « tenter », « mesurer » et « peser », rappelle que tout essayiste a le devoir d'exposer (« tenter ») sa pensée sans la moindre restriction pour mieux en éprouver (« mesurer », « peser ») la qualité, la valeur et les fondements. Par ailleurs, Montaigne, qui aimait affirmer « Je suis la matière de mon livre », croyait que tout homme était à l'image de l'humanité entière. Ainsi, dans un souci d'authenticité et de vérité, la découverte de soi pour mieux aller à la rencontre des autres fera de ce type d'écrit le lieu de discours tant originaux qu'inépuisables. L'essai, on l'aura compris, survivra au philosophe en autant de versions que d'individualités.

Les Caractéristiques de l'essai: S'il est vrai que l'essai est polymorphe, il possède néanmoins quelques caractéristiques qui le distinguent des autres genres. En voici les principales:

Son style: L'essai est un écrit non fictionnel. Il adopte un style clair et simple qui convient à l'analyse, à l'explication et à l'observation. La logique sera souvent une alliée de l'essayiste qui cherche, par elle, à montrer les fondements et la rigueur de son raisonnement. La première personne du singulier, le « je », est souvent employée pour montrer à la fois le point de vue unique ainsi que l'expérience intime du monde dont l'écrivain veut témoigner.

Son ton: Ce type d'écrit cherche à convaincre le lecteur, sinon à le faire réfléchir. Le ton y est donc engagé, persuasif, mais toujours modéré, car l'essayiste ne veut en aucun cas être accusé d'intolérance ou de fanatisme.

Sa these: La thèse, ici, est l'idée maîtresse de la démarche réflexive de l'essayiste. Un essai est fondé sur une seule proposition que l'écrivain mettra à l'épreuve par l'exercice de sa pensée, qu'il voudra rigoureuse et originale. Rappelons que, pour Montaigne, le scepticisme ou le doute est

le moteur même du savoir puisqu'il permet d'interroger les connaissances reçues pour en découvrir de plus justes.

Son but: Ce type d'écriture permet non seulement de se prêter au « jeu » de la pensée, mais de cultiver sa propre intelligence. Bien sûr, certains penseurs voudront montrer, prouver et persuader sans jamais, toutefois, vouloir soumettre l'autre à leurs opinions ou à leurs positions: ce qu'ils recherchent avant tout, par une provocation étudiée, est de produire le choc des idées qui assure l'innovation et la remise en question de leur démarche réflexive respective. Voici comment Francine Belle-Isle Létourneau l'explique dans son article «L'Essai littéraire, un inconnu à plusieurs visages»: «Mais il semble bien que l'originalité d'un texte, ses intuitions, ses découvertes ne doivent pas donner l'impression d'être imposées dès le départ, car un lecteur heurté de front dans ses habitudes mentales cesse vite d'être un bon lecteur. La nouveauté du texte doit être suffisamment préparée de telle sorte que le lecteur la découvre peu à peu et, jusqu'à un certain point, croit y avoir participé».

وفى هذا النص تقول الكاتبة إن فن المقال قد بدأ بمونتين فى القرن السادس عشر، وكان كل همه التعبير بحرية عما بداخله من أفكار ومشاعر دون قواعد مسبقة، وهذا ما جعله عرضةً للنقد، وإن أضافت أنه لم يكن أمامه إلا هذا، إذ إن الأصل الاشتقاقى لكلمة "Essai" يشير إلى "المحاولة" وما فى معناها . أى أن كاتب المقال إنما يحاول عرض أفكاره ومشاعره بأقل قدر ممكن من القيود . وفى استعراضها لخصائص هذا الفن تشير الكاتبة إلى ما ينبغى أن يتحلى به المقال من بساطة العرض واستعانة كاتبه بالمنطق لإقناع القارئ بما لديه أو دفعه إلى التفكير على أقل تقدير، على ألا يشعره بأنه يريد الاستبداد به. كما تشير إلى أن لكل كاتب شخصيته وطريقته فى ممارسة هذا الفن الكتابى، وهو ما يعنى أنه ليس هناك منهج واحد يجب على كُتّاب المقالات جميعا الالتزام به.

العرب إذن قد مارسوا فن المقالة، وإن لم يسمّوه بهذا الاسم، وكان ذلك فى شكل رسائل صغيرة تدور كل منها حول موضوع معين، أو فصل من كتاب. . . إلخ. أما المقالة الحديثة فقد ارتبطت بالصحافة، التى لم تكن معروفة من قبل، وانتشرت على نطاق واسع بانتشارها، وإن كان هناك من يرى أن الصحافة قديمة قدم الحضارة الإنسانية، إذ لا يربط بين الصحافة وبين الجريدة والمجلة كما نعرفهما الآن بل بالمعنى العام لهما حتى إنه ليُدْخِل فيهما النقوش الحجرية التى تتضمن أخبارا يراد إذاعتها على الناس كما هو الحال فى الحضارة الفرعونية والصينية القديمة مثلا، وكذلك المعلَّقات التى كان عرب الجاهلية

يضعونها فى الكعبة كما جاء فى بعض الروايات، ومثلها الخطب التى كانت تُلْقَى فى الأسواق والتجمعات الموسمية. ويدخل فى الصحافة أيضا بهذا المعنى الواسع دواوين الإنشاء فى الدولة الإسلامية، إذ كانت تصدر عنها الرسائل الرسمية بما فيها من أخبار وأوامر وتوجيهات حكومية يراد إعلام الناس بها، وهى إحدى الوظائف التى تقوم بها الصحافة حاليًا. ويضيف أولئك الكتّاب إلى هذا أيضا الرسائل الإخوانية، وكذلك الرسائل الأدبية، أى الكتّيبات التى تعالج موضوعا صغيرا ولا تتوسع فيه توسع الكتب. . . وغير ذلك مما سبقت الإشارة له.

وقد يؤكد ذلك أن رواد المقالة العرب فى العصر الحديث لم يَرَوْا فى "المقالة" فنا أدبيا جديدا، ومن هنا وجدناهم يسمونها: "نبذة" أو "جملة" أو "فصلا" أو "رسالة أدبية"، وهذه كلها مصطلحات قديمة كانت تسمى بها الكتابات التى قلنا إنها كانت تناظر عند العرب القدامى ما نطلق عليه اليوم: "المقالة". ثم استقر الأمر على هذا المصطلح الأخير الذى كان رفاعة قد أطلقه على فصول رواية "تليماك" لفنلون الفرنسى.

وقد سبق أن قلنا إن من نصوص أدبنا القديم التى يمكن أن تدخل بكل سهولة تحت بند "المقالة" نصيحة الأم الجاهلية لابنتها وهى تجهزها لزفافها إلى أحد الملوك، تلك النصيحة التى وردت فى عدد من كتب الأدب القديم. وهى تجرى على النحو التالى: "لو تُرِكَت الوصية لحسن أدبٍ أو لكرم نسبٍ لتركتُها لك، ولكنها تذكرة للغافل، ومعونة للعاقل. يا بنية، إنك قد خَلَّفْتِ العُشَّ الذى فيه دَرَجْتِ، والموضع الذى منه خرجْتِ، إلى وكرٍ لم تعرفيه، وقرينٍ لم تألفيه. كونى لزوجك أَمَةً يكن لك عبدًا. واحفظى عنى خصالا عشرًا، تكن لك دركًا وذكرًا: أما الأولى والثانية فحُسْن الصحابة بالقناعة، وجميل المعاشرة بالسمع والطاعة. ففى حسن الصحابة راحة القلب، وفى جميل المعاشرة رضى الرب. والثالثة والرابعة التفقد لموضع عينه، والتعاهد لموضع أنفه، فلا تقع عينه منك على قبيح، ولا يجد أنفه منك خبيث ريح. واعلمى أن الكحل أحسن الحسن الموجود، وأن الماء أطيب الطيب الموجود. والخامسة والسادسة فالحفظ لماله والإرعاء على حشمه وعياله. واعلمى أن أصل الاحتفاظ

بالمال حسن التقدير، والإرعاء على الحشم والعيال حسن التدبير. والسابعة والثامنة التعاهد لوقت طعامه، والهدوء عند منامه، فحرارة الجوع ملهبة، وتنغيص النوم مغضبة. والتاسعة والعاشرة: لا تُفْشِينَّ له سرًّا، ولا تَعْصِينَّ له أمرًا، فإنك إذا أفشيت له سرًّا لم تأمنى غدره، وإن عصيت أمره أوغرت صدره". وهى مقالة يمكن أن تحتل بكل اقتدار وجدارة عمودا فى مجلة "حواء" أو "نصف الدنيا" أو فى صفحة "المرأة والطفل" فى "أهرام" الجمعة.

أما النص التالى فهو فى بعض مناقب الذباب، إى والله: بعض مناقب الذباب! وهو للجاحظ العجيب الذى ليس له ضريب، وقد نقلناه من كتاب "الحيوان": "وفى الذباب خَصْلتان من الخصال المحمودة: أمّا إحداهما فقُرْب الحيلة لصرف أذاها ودفع مكروهها. فمن أراد إخراجها من البيت فليس بينَهُ وبين أن يكونَ البيتُ على المقدارِ الأوّلِ من الضّياء والكنّ بعد إخراجها مع السّلامة من التأذى بالذّبّان إلاّ أن يُغْلَقَ البابُ، فإنّهُنّ يتبادرن إلى الخروج، ويتسابَقْنَ فى طَلَبِ الضوء والهرَب من الظلمة. فإذا أُرْخِى السّتْرُ وفُتِحَ البابُ عاد الضَّوْءُ وسَلِمَ أهلُه من مكروهِ الذباب. فإنْ كان فى الباب شقٌّ، وإلاّ جَافَى المُغْلِقُ أحدَ البابين عن صاحبه ولم يُطْبِقه عليه إطباقًا. وربّما خرجْن من الفتْح الذى يكون بين أسفل الباب والعتبة. والحيلةُ فى إخراجها والسّلامة من أذاها يسيرة، وليس كذلك البعوض، لأنَّ البعوض إنما يشتدُّ أذاه ويقوى سلطانُه ويشتدُّ كَلَبُه فى الظلمة، كما يقوَى سلطان الذّبّان فى الضياء. وليس يمكنُ النّاسَ أنْ يُدْخلوا منازلَهم من الضّياء ما يمنعُ عمَلَ البعوض لأنَّ ذلك لا يكون إلاّ بإدخال الشّمسِ، والبعوض لا يكون إلاّ فى الصيف، وشمسُ الصيف لا صبْرَ عليها، وليس فى الأرض ضياءٌ انفصلَ من الشمس إلاّ ومعه نصيبهُ من الحَرّ، وقد يفارق الحرُّ الضياء فى بعضِ المواضع، والضّياءُ لا يفارقُ الحَرَّ فى مكانٍ من الأماكن. فإمكان الحيلة فى الذباب يسير، وفى البَعوض عسير. والفضيلة الأخرى أنه لولا أن الذّبابة تأكل البَعُوضة وتطلبها وتلتمسها على وجوهِ حيطان البيوت وفى الزوايا لما كان لأهلها فيها قَرار.

وذَكَر محمد بن الجهم فيما خبَّرنى عَنْه بعضُ الثقات أنه قال لهم ذاتَ يوم: هل تعْرفُون الحكمة التى استفَدْناها فى الذُّباب؟ قالوا: لا. قال: بلى، إنّها تأكل البعوض وتصيده وتلقطه وتُفْنيه. وذلك أنّى كنت أريد القائلة، فأمرْتُ بإخراج الذّباب وطَرْحِ السّترِ وإغلاقِ الباب قبل ذلك بساعة. فإذا خرجن حصل فى البيت البعوضُ فى سلطان البعوض وموضعِ قوّته، فكنتُ أدخلُ إلى القائلة فيأكلنى البعوض أكلا شديدا. فأتيتُ ذات يومٍ المنزلَ فى وقت القائلة، فإذا ذلك البيتُ مفتوحٌ، والسِّتْرُ مرفوع. وقد كان الغلمان أغفلوا ذلك فى يومهم. فلما اضطجعَتُ للقائلة لم أجد من البعوض شيئًا، وقد كان غضبى اشتدَّ على الغِلْمان، فنمتُ فى عافية. فلما كان من الغد عادُوا إلى إغلاق الباب وإخراجِ الذباب، فدخلتُ ألتمسُ القائلة، فإذا البعوضُ كثير. ثم أغفلوا إغلاق البابِ يوما آخر، فلما رأيته مفتوحا شتمتُهُمْ. فلمَّا صرتُ إلى القائلة لم أجدْ بعوضةً واحدةً. فقلت فى نفسى عند ذلك: أرانى قد نمتُ فى يَوْمَى الإغْفَالِ وَالتَّضْييع، وامتَنعَ منّى النَومُ فى أيام التحفُّظ والاحتراس، فلمَ لا أجرّبُ ترْك إغلاق الباب فى يومى هذا؟ فإن نمتُ ثلاثة أيام لا ألقى من البَعُوضِ أذًى مع فتح الباب علمتُ أنَّ الصّواب فى الجمع بين الذّبّان وبين البعوض، فإنَّ الذّبّان هى التى تُفْنيه، وأنَّ صلاحَ أمرنا فى تقريبِ ما كُنَّا نباعد. ففعلتُ ذلك، فإذا الأمر قد تمّ. فصرنا إذا أردْنا إخراجَ الذِّبّانِ أخرجْناها بأيسرِ حيلة، وإذا أردنا إفناء البعوض أفنيناها على أيدى الذِّبّان بأيسر حيلة. فهاتان خَصْلتان من مناقب الذِّبّان".

وهذا النص، كما يلاحظ القارئ، مقال علمى يرينا كيف يتقدم العلم وتتم بعض اكتشافاته بالمصادفة المحضة التى يتلوها افتراض تفسير معين يتحقق منه المرء بإجراء التجارب وتكرارها إيجابًا وسلبًا إلى أن يطمئن لصحة ما افترضه أوّلا. ورغم أن المقال علمى فقد كُتِب بأسلوب الجاحظ الأدبى المتميز، فهو إذن من المقالات العلمية المتأدبة.

وبعد أن انتهينا من هذا المقال البديع للجاحظ نحب أن نقدم للقارئ هذا النص لابن الجوزى، ولسوف يرى بنفسه أن من الممكن جدا نشره الآن فى أية صحيفة أو مجلة بوصفه مقالا فى أهمية الاستعانة على مشاق الحياة بشىء من الفكاهة والهزل. ويستند الكاتب فى احتجاجه على أهمية

الفكاهة إلى أن العلماء والأفاضل لم يكونوا يتحرجون من ذلك. وقد أخذناه من مقدمة كتاب ابن الجوزى: "أخبار الحمقى والمغفلين": "وما زال العلماء والأفاضل يعجبهم المُلَح، ويهشّون لها، لأنها تُجِمّ النفس وتريح القلب من كد الفكر. وقد كان شُعْبَةُ يحدّث، فإذا رأى المزيدَ النحوى قال: إنه أبو زيد البسيط:

استعجمتْ دارُ نُعْمٍ ما تكلِّمنا والدارُ، لو كلمتْنا، ذاتُ أخبارِ

وقد روينا عن ابن عائشة أحاديثَ مِلاحًا فى بعضها رَفَثٌ. وإن رجلا قال له: أيأتى من مثلك هذا؟ فقال له: ويحك! أما ترى أسانيدها؟ ما أحدٌ ممن رويت عنه إلا هو أفضل من جميع أهل زماننا، ولكنكم ممن قَبُحَ باطنه فرأى ظاهره، وإن باطن القوم فوق ظاهرهم. ووُصِف رجل من النساك عند عبيد الله بن عائشة فقالوا: هو جِدٌّ كله. فقال: لقد أضاق على نفسه المرعى، وقصّر طول النهى. ولو فككها بالانتقال من حال إلى حال لنفَّس عنها ضيق العقدة، وراجع الجِدَّ بنشاط وحِدّة. وعن الأصمعى قال: سمعت الرشيد يقول: النوادر تشحذ الأذهان، وتفتق الآذان. وعن حماد بن سلمة أنه كان يقول: لا يحب المُلَحَ إلا ذُكْرَانُ الرجال، ولا يكرهها إلا مؤنَّثُهم. وعن الأصمعى قال: أنشدت محمد بن عمران التميمى قاضى المدينة، وما رأيت فى القضاة أعقل منه:

يا أيها السائل عن منزلى، نزلتُ فى الخان على نفسي

يغدو علىَّ الخبزُ من خابزٍ لا يقبل الرهنَ ولا يُنْسِي

آكل من كيسى ومن كسوتي حتى لقد أوجعنى ضرسي

فقال: اكتبه لى. قلت: أصلحك الله. إنما يكتب هذا الأحداثُ. فقال: ويحك! اكتبه، فإن الأشراف يعجبهم الملاحة.

فقد بان مما ذكرنا أن نفوس العلماء تسرح فى مباح اللهو الذى يُكْسِبها نشاطا للجِدّ، فكأنها من الجِدّ لم تزل. قال أبو فِرَاس:

أروّحِ القلــــــب بــــــبعض الهـــــــزلِ تجـــــاهلا منـــــى بغـــــير جهـــــلِ
أمــــزح فيــــه مــــزح أهــــل الفــــضلِ والمـــــزحُ أحيانًـــــا جـــــلاءُ العقـــــلِ

فإن قال قائل: ذكر حكايات الحمقى والمغفلين يوجب الضحك، وقد رويتم عن النبى صلى الله عليه وسلم أنه قال: "إن الرجل ليتكلم بالكلمة يُضْحِك بها جلساءه يهوى بها أبعد من الثريا"، فالجواب أنه محمول على أنه يُضْحِكهم بالكذب، وقد رُوِى هذا فى الحديث مفسرًا: ويل للذى يحدث الناس فيكذب ليضحك الناس. وقد يجوز للإنسان أن يقصد إضحاك الشخص فى بعض الأوقات، ففى أفراد مسلم من حديث عمر بن الخطاب رضى الله عنه أنه قال: لأكلمنّ رسول الله لعله يضحك. قال: قلت: لو رأيتَ ابنة زيد (امرأة عمر) سألْتنى النفقة، فوجأْتُ عنقها . فضحك رسول الله صلى الله عليه وسلم. وإنما يُكْرَه للرجل أن يجعل عادته إضحاك الناس لأن الضحك لا يُذمّ قليله، فقد كان الرسول صلى الله عليه وسلم يضحك حتى تبدو نواجذه، وإنه يُكْرَه كثيره لما رُوِى عنه عليه السلام أنه قال: "كثرة الضحك تميت القلب" . والارتياح إلى مثل هذه الأشياء فى بعض الأوقات كالمِلْح فى القِدْر" .

ولابن العماد الفقهسى كتابٌ طريفٌ وجِدٌّ مفيد اسمه "آداب الأكل" اجتزأنا منه بالنص التالى الذى يصلح تماما أن يكون مقالا فى "إيتيكيت المآدب" بلغة العصر إن جازت الاستعانة بالرطانة، وإلا ففى كلمة "الآداب" غِنًى عن "الإيتيكيت"، علاوة على أنها أجمل وأوقع. قال الفقهسى يحذر الآكل من بعض أنواع السلوك المنفر: "ويحترز أشياء تطرأ عليه حال الأكل كالسعال ونحوه: فينبغى له عند السعال أن يحول وجهه عن الطعام أو يبعده عنه أو يجعل شيئًا على فيه لئلا يخرج منه بصاق فيقع فى الطعام. ومنها ينبغى للآكل أو للحاضر ألا يتنخم بحضرة الآكلين ولا يبصق ولا يتمخط ولا يذكر كل ما فيه ذكر شىء مستقذر. ومنها ينبغى ألا يبادر إلى قطع ما يقدَّم للضيفان من اللحم إذا أُتِى به صحيحا كالخروف ونحوه إلا إذا أذنوا له فى ذلك. ومنها ألا يأكل قبل القوم، فإنّ فاعل ذلك يُنْسَب إلى فرط الجوع والشّرَه. قال طرفة:

وإن مُــــدَّت الأيــــدى إلى الــــزاد لم أكــــن بــــأعجلِهم، إذ أَجْــــشَعُ القــــومِ أعجــــلُ

ومنها ألا يطاطئ رأسه على الإناء حالة الأكل. ومنها ألا ينفض يديه من الطعام مخافة أن يقع منها شيء على ثوب الجليس أو فى الطعام فيورث قنافة وتقذرا عن أكل الباقى. ومنها إذا كان المأكول بطيخا وُضع على طبق أو غيره فينبغى له ألا يخلط ما أكله من القشر بما لم يؤكل فإنه يورث قنافة وألا يرمى بالقشر لأن فى رميه كلفة فى جمعه ليطرح فى المزبلة، وربما نالت القشور رأس الجالسين فصدمته أو تقاطر منها شيء فى وجهه حالة الرمى. ومنها إذا أكل تمرا أو برقوقا ينبغى بألا يُخْلَط نوى ما أكل بما لم يؤكل. وفى معناه الرمان وسائر ما له قشر كالقصب ونحوه.

وَإِن أَتَتكَ سَنانيرٌ يَصِحْنَ فَلا ... تَرمِ لَها لُقمَةً تَسْلَمْ مِنَ الثِّقَلِ

ليس للآكل أن يتصرف فى الطعام بغير الأكل، فيَحْرُم عليه إطعام الهرة والسِّنَّوْر والقط، وجمعه سنانير. وله أسماء: سِنَّوْر، وقطّ، وهرّ، وضبون، وحنظل. ولا يجوز لمن حضر الطعام أن يطعم مَنْ دونه. فإن استَوَوْا فى الطعام جاز أن يُلْقِم الاضيافُ بعضهم بعضا.

وَإِن أَتَوْكَ بِأَنواعِ الطعامِ فَمِلْ ... إِلى اختِيارِكَ بِالمَجْعُولِ بِالعَسَلِ
فَسُنَّةُ المُصْطَفَى حُبُّ الحَلاوَة. لا ... تَبغِ العُدولَ لأَكْلِ الثومِ وَالبَصَلِ
وَوَافِقَ القَومَ حَتّى يَكْتَفُوا شَبَعًا ... وَلا تَقُم قَبْلَهُم يفضى إِلى خَجَلِ
وَكُن لَهُم أَبدًا نِعْمَ الجَلِيسُ، وَكُن ... بِئْسَ الرَفيقُ رَفيقًا غَنّ من دغلِ
وَآنِسِ القَومَ بِالتحديثِ فى أكلٍ ... وَلا تَكُن ساكِتًا كَالبَهْمِ وَالهَمَلِ
وَلا تَكُن قائِمًا عَن قَصْعَةٍ أَبدًا ... قَبْلَ الفَراغِ، وَكُنْ عن ذاكَ فى شُغُلِ
فَفى القِيامِ لَهُ قَطْعٌ لِلذَّتِه ... فَلا تَكُن قاطِعًا تَدْعوكَ بِـ"الجُعَلِ"
وَالعَقْ يَدَيْكَ وَلا تَمْسَح بِخُبْزِهمو ... وَلا السِّماطَ، وَكُنْ عن ذاكَ فى شُغُلِ
قالوا: وَما صَحّ فى طَحْنِ الطعام ولا ... تَصْغيرِ لُقْمَتِهِ شىءٍ لَدَى الأَكْلِ"

ترى هل تجد من فرق بين هذه النصوص والنص التالى مثلا لإبراهيم المازنى؟ وهو مقال بعنوان "الفروسية": "دُعِينا أنا وطائفة من الإخوان إلى قضاء يومين فى ضيعة أحدهم، وكانت قريبة من إحدى الضواحى، فركبنا القطار إلى... وهناك وجدنا طائفة شتى من الخيل والبغال والحمير، فتوهمت فى أول الأمر أن هناك سوقا للدواب أو معرضا لها . ثم علمت أنها لركوبنا ، فاخترت من بينها حمارا صغيرا، وهممت بامتطائه. ولكن صاحبَ الضيعة ودَاعِيَنا عَزَّ عليه أن يركب المازنى حمارا، وجاءنى بجواد أصيل وأقسم على لأركبَنّه، فاستحييت أن أقول له: إنى أخاف ركوبه، وإنه لا عهد لى بالخيل. ودنوت من بعض الخدم وهمست فى أذنه هذا السؤال: قل لي: كيف تركب هذا الحصان؟

فتأملنى مليا ، ثم قال وعلى فمه طيف ابتسامة: على ذيله!

قلت: على ماذا؟

قال: على ذيله. وأشاح عنى وجهه، فذهبت إلى الجواد وأدرت عينى فى ذيله، ثم هززت رأسى وعدت إلى الخادم أسأله: ألا تظن يا صاحبى أن الأحزم أن أمتطيه قريبا من العنق لأستطيع عند الحاجة أن أطوقه بذراعي؟ فلم يزد الرجل على أن قال: ربما! وانصرف عنى إلى سواى. وكنا جميعا فى هرج ومرج نصيح ونضحك، وكان لا بد أن أفعل شيئا، فناديت مضيِّفنا وقلت له: أريد سُلَّمًا.

قال فى دهشة: سلما! ما حاجتك إليه؟

قلت: حاجتى إليه أنى أريد أن أصعد فوق ظهر هذا المجلِّى يا صاحبى.

فضحك وقال: أنا أساعدك! ودفعنى على ظهر الجواد دفعة خيّل إلى أنها ستلقينى على الأرض من الناحية الأخرى.

وسرنا مسافة على مهل، ثم وخز أحدنا دابته فمضت تعدو، واستحث آخر مطيته وانطلق بها وراءه، واقترب منى ثالث وأهوى على جوادى بعصًا معه، فوثب الجواد وراح يسابق الريح، أو هكذا خُيِّلَ إلى وأنا أعلو وأهبط فوقه، ثم أحسست أن أمعائى ستتقطع. وأتلمس بيدى شيئا أمسكه وأتعلق به، فيفلت من قبضتى كل ما تصل إليه. فارتميت على عنقه وطوقته وجعلت أنادى مَنْ حولى

وأناشدهم الذمة والضمير والمروءة أن يوقفوا هذا الشيطان. وأدرك أحدَ إخوانى العطفُ على فصاح بي: ولكن كيف نوقفه ونحن راكبون؟ فغاظنى منه هذا البَلَه، ولم يفتنى ما فى الموقف من فكاهة على الرغم من الألم الذى أعانيه، ومما أتوقعه إذا ظل الجواد يركض بى. فقلت: يا أبله، انزل واقبض على ذيل حصانى وشُدَّه.

وكان أحد الخدم قد أدركنى، وأمسك باللجام وردَّ الجواد. فما أسرع ما انحدرتُ عنه! وكأنما أعجبتنى جلستى على الأرض، فأخرجت سيجارة وأشعلتها وذهبت أدخن. وجاءنى مضيفنا على أتانه، فسألني: أتنوى أن تقعد هنا إلى الأبد؟ فأغضيت على سؤاله وقلت: إن بى حاجة إلى الشعور بثبات الأرض بعد كل هذا التقلقل وتلك الزعزعة! قال: ولكنك لا تستطيع أن تظل جالسا هكذا. إن أمامنا سير ساعة. فقلت: سألحق بكم إذن أو أرجع إذا كان لا بد من ركوب هذا الزلزال! قال: ولكن لا يليق أن تركب حمارا! قلت وقد صار فى وسعى أن أضحك: فى وسعك أن تعلق ورقة تكتب فيها أنه جوادٌ مطهّمٌ. قال: لا تمزح. قم واركب حمارى. قلت: إذا كان الحمار عاليا فما الفرق بينه وبين الجواد؟

قال بلهجة اليائس أو المنتقم: إذن خذ هذا. وأشار إلى جحش قَمِىء مَهِين يركبه خادم، لا سرج عليه ولا لجام له، فقمت إليه وامتطيته بوثبة واحدة وبلا معين، واعترضتنا قناة عريضة عليها ألواح مثبتة تقوم مقام الجسر، وبين الألواح والماء تحتها متر على الأقل، فلما توسطها الجحش بدا له أن يقف، وراقه منظر الماء فأجال فيه عينيه برهة ثم خطا إلى حافة الجسر، ولم يكن له حاجز، ومد عنقه إلى الماء، فظننت أنه قصير النظر وأنه يفعل ذلك ليكون أقدر على رؤية خياله فى الماء واجتلاء طلعته البهية فى صقاله. ولكنهم قالوا لي: إنه يريد أن يشرب. فنزلت عنه وقلت له: يا عزيزى، إن من دواعى أسفى أنى مضطر أن أتركك إلى الماء وحدك، فإن ثيابى يفسدها الماء، وهى غالية إذا كانت حياتى رخيصة.

ولكنه بعد أن فكر قليلا غيّر رأيه إما لأن الصورة التى طالعته فى الماء كانت مضطربة مشوهة، وعَجَزَ الماء عن أداء ما فيها من جمال وروعة، أو لاعتبارات حمارية أخرى لم يكاشفنى بها، فأدار وجهه ومضى غير متلفت إلى. غير أنى لحقت به بعد أن اجتاز الجسر، وقلت له: تعال، لا تهرب منى يا صاحبى. وكنت على ظهره قبل أن يتمكن من الاعتراض أو الاحتجاج أو الإفلات.

ويطول بنا الكلام إذا أردت أن أصف كل ما أمتعنى به من الفكاهات العلمية. فقد كان فيه عنادٌ وصَلَفٌ، وكان يأبى أن يتوسط الطريق، ولا يرضيه إلا أن يحك جنبه فى كل ما يلقاه من شجرة أو عربة أو حائط. وربما وقف وغرس رجليه فى الأرض ونام، وتعودت منه ذلك، وفطنت إلى أنه ذو مزاج مستقل، فكنت أتركه واقفا حتى ينتبه من هذه الإغفاءات أو يعود من سبحات عقله السقراطية فيستأنف السير. وحسبى وحسب القراء أن أقول لهم: إنى أسفت على فراقه لما انتهت الرحلة وتمنيت لو أن صحبتنا كانت أطول".

هذا عن فن المقال وتأكيد د. طه حسين أنه شىء جديد طارئ على الأدب العربى نقلناه عن الغرب بعد أن لم يكن له وجود عندنا. وما قلناه هنا عن فن المقال يصدق على فن القَصَص، فهو فى الواقع فن من الفنون الأدبية القديمة، إذ لا أظن مجتمعا بشريا قديما أو حديثا يمكن أن يخلو من هذا الفن لأن حُبّ القصص نزعة فطرية فى النفس الإنسانية. إن بعض الدارسين، ومنهم طه حسين كما رأينا، يميلون إلى القول بأن القصة أحد الفنون الأدبية الطارئة على الأدب العربى، استمدها من الآداب الغربية فى هذا العصر. والحق أن هذا الرأى رأىٌ فَطِيرٌ متسرع، ففى التراث الأدبى الذى خلّفه لنا أسلافنا قَصَصٌ كثير منه الدينى، ومنه السياسى، ومنه الاجتماعى، ومنه الفلسفى، ومنه الوعظى، ومنه الأدبى، ومنه ما وُضِع للتسلية ليس إلا. ومنه الواقعى، ومنه الرمزى. ومنه المسجوع المجنَّس، ومنه المترسِّل. ومنه المحتفَى بلغته، والبسيط المنساب. ومنه الطويل مثل "رسالة النمر والثعلب" لسهل بن هارون (ت٢١٥هـ)، و"رسالة التوابع والزوابع" لابن شُهَيْد (٣٨٢- ٤٢٦هـ)، و"رسالة الغفران" و"رسالة الصاهل والشاحج" للمعرى (٣٦٣- ٤٤٩هـ)، و"سلامان وأبسال" و"رسالة الطير" لابن سينا

(٣٧٠- ٤٢٧هـ)، و"رسالة حَيّ بن يقظان" لكل من ابن سينا وابن الطُفَيْل (ت٥٨١هـ) والسهروَرْدِىّ (٥٤٩- ٥٨٧هـ)، وقصص "ألف ليلة وليلة، و"سيرة عنترة"، و"سيرة سيف بن ذى يزن"، ومنه القصير كالحكايات التى تَغَصّ بها كتب الأدب والتاريخ المختلفة وجَمَعَ طائفةً كبيرةً منها محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى ومحمد أحمد جاد المولى فى أربعة مجلدات كبار، و"كليلة ودمنة" لابن المقفع (ت١٤٦هـ)، و"البخلاء" للجاحظ (١٦٣- ٢٥٥هـ)، و"الفرج بعد الشدة"، و"نشوار المحاضرة" للقاضى التنوخى (٣٢٧- ٣٨٤هـ)، و"المقامات"، و"عرائس المجالس" للثعالبى (٣٥٠- ٤٢٩هـ)، و"مصارع العشاق" للسراج القارى (٤١٧- ٥٠٠هـ)، و"سلوان المطاع فى عدوان الأتباع" لابن ظَفَر الصّقِلّىّ (ت٥٦٥هـ)، و"المكافأة" لابن الداية (ت٣٤٠هـ)، و"غُرَر الخصائص الواضحة وعُرَر النقائض الفاضحة" للوطواط (٦٣٢- ٧١٩هـ)،و"المستطرَف من كل فنٍّ مستظرَف" للأبشيهى (٧٩٠- ٨٥٢هـ)، و"عجائب المقدور فى أخبار تيمور" و"فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء" لابن عربشاه (٧٩١- ٨٥٤هـ)، وبعض قصص "ألف ليلة وليلة" أيضا، وما ذكره ابن النديم فى "الفهرست" من كتب الأسمار الخرافية التى تُرْجِمَتْ عن الفارسية والهندية واليونانية أو رُوِيَتْ عن ملوك بابل أو أُلِّفَتْ بالعربية فكانت حوالى مائة وأربعين كتابا: المؤلَّف منها بلسان العرب فقط نحو ثمانين كتابا كلها فى أخبار العشاق فى الجاهلية والإسلام، ودعنا مما أُلِّفَ بعد ذلك. . . ومنه النثرىّ كالأمثلة السابقة، والشّعْرِىّ كشعر الشَّنْفَرَى عن لقائه بالغول، وقصيدة الحُطَيْئة: "وطاوِى ثلاثٍ عاصبِ البطن مُرْمِلٍ"، وكثير من قصائد عمر بن أبى ربيعة، وأبيات الفرزدق عن الذئب، ورائية بشار، ومغامرات أبى نواس الخمرية، وقصيدة المتنبى عن مصارعة بدر بن عمار للأسد . . . وهلم جرا .

على أن ليس معنى ذكر الكتب والمؤلفات فى هذا السياق أن الفن القصصى لم يُعْرَف عند العرب إلا فى عصر التدوين بعد أن انتشر نور الإسلام وتخلص العرب من الأمية وأصبحوا أمة كاتبة قارئة مثقفة كأحسن ما تكون الأمم ثقافة وتحضرا، بل كان هذا الفن معروفا قبل ذلك فى الجاهلية. وهذا الحكم يستند أولا إلى أن حب القصص نزعة فطرية لا يمكن أن يخلو منها إنسان، فضلا عن مجتمع

كامل كالمجتمع العربى قبل الإسلام كما قلنا، وثانيا إلى أن لدينا قصصا كثيرا تدور وقائعه فى الجاهلية وينتسب أبطاله إليها . وقد اقتصر دور الكتاب الأمويين والعباسيين على تسجيل ذلك القصص، وقد يكونون تدخلوا بأسلوبهم فى صياغته، وهذا أبعد ما يمكن أن تكون أقلامهم قد وصلت إليه. ومن الواضح أن هذا القصص يصوّر المجتمع العربى قبل الإسلام تصويرا لا يستطيعه إلا أصحابه.

أما ما يقوله بعض المستشرقين ويتابعهم عليه بعض الكتاب العرب من أن العرب ينقصهم الخيال والعاطفة وأنهم من ثَمّ لم يعرفوا فن القصص فأقل ما يقال فيه هو أنه سخف وتنطع، إذ الميل إلى القصص هو ميل غريزى لدى كل البشر، كما أن الخيال والعواطف هى هبة من الله لم يحرم منها أمة من الأمم، بل كل الأمم فيها سواء.

ومن ذلك ما نقله د. أحمد أمين فى "فجر الإسلام" عن المستشرق البريطانى ديلاسى أوليرى (De Lacy O'Leary) فى كتابه: "Arabia Before Muhammad" من أن العربى ضعيف الخيال جامد العواطف، وإن كان قد عقَّب على ذلك بأن الناظر فى شعر العرب، وإن لم ير فيه أى أثر للشعر القصصى أو التمثيلى أو الملاحم الطويلة التى تُشيد بذِكْر مفاخر الأمة كـ"إلياذة" هوميروس و"شاهنامة" الفردوسى، سوف يلاحظ رغم ذلك براعة الشاعر العربى فى فن الفخر والحماسة والغزل والوصف والتشبيه والمجاز، وهو مظهر من مظاهر الخيال. كما أن بكاء ذلك الشاعر للأطلال والديار، وذِكْره للأيام والحوادث، ووَصْفه لشعوره ووجدانه، وتصويره لالتياعه وهيامه، كل ذلك دليل على تمتعه بالعواطف الحية.

ويردد أحمد حسن الزيات فى تأريخه للأدب العربى شيئًا قريبا مما نقله أحمد أمين عن أوليرى، وإن اختلفت مسوّغاته، إذ من رأيه أن مزاولة هذا الفن تقتضى الروّية والفكرة، والعرب أهل بديهة وارتجال، كما تتطلب الإلمام بطبائع الناس، وهم قد شُغلوا بأنفسهم عن النظر فيمن عداهم، فضلا عن احتياجه إلى التحليل والتطويل، على حين أنهم أشد الناس اختصارًا للقول، وأقلهم تعمقًا فى البحث، مع قلة تعرضهم للأسفار البعيدة، والأخطار الشديدة. ثم إن هذا الفن هو نوع من أنواع النثر، والنثر

الفنى ظل فى حكم العدم أزمان الجاهلية وصدر الإسلام حتى آخر الدولة الأموية حين وضع ابن المقفع الفارسى مناهج النثر، وفكّر فى تدوين شىء من القصص.

بَيْدَ أن عددا من كبار النقاد ومؤرخى الأدب عندنا تولّى تفنيد هذه التهمة المتسرعة التى إن صحت، وهى لا يمكن أن تصح، كان معناها أن الله سبحانه وتعالى حين خلق الخيال والروّية كتب على كل منهما لافتة تقول: "ممنوع اللمس! للأوربيين فقط!". والحق أننى لا أدرى كيف يفكر أصحاب هذا الزعم العجيب الذى لا يقول به العقل ولا الذوق ولا التاريخ ولا الواقع ولا الشواهد! ومن العاقلين الذين تَوَلَّوْا تفنيد هذه التهمة السخيفة المتخلفة الدكاترة زكى مبارك، الذى أكد فى الجزء الأول من "النثر الفنى فى القرن الرابع" أن العرب "كجميع الأمم لهم قصص وأحاديث وخرافات وأساطير يقضون بها أوقات الفراغ ويصورون بها عاداتهم وطباعهم وغرائزهم من حيث لا يقصدون".

كما رد عمر الدسوقى باستفاضة فى كتابه: "فى الأدب العربى الحديث" على هذه الفِرْية العنصرية وأدحضها على أساسٍ علمىّ وفلسفىّ مبينا أن ما كتبه العرب وما ترجموه من قصصٍ فى القديم والحديث ينبئ بجلاء عما يتمتعون به من خيال ومهارة فنية فى هذا السبيل. بل يذهب أحمد أمين أيضا فى كتابه: "فجر الإسلام" إلى أنه كانت هناك صلة بين عرب الجاهلية وآداب غيرهم من الأمم كالإغريق والفرس تمثلت فى أنهم أخذوا بعض القَصَص فاحتفظوا به يروونه ويتسامرون به على الحال التى نقلوه عليها دون تبديل أو صاغوه فى قالب يتفق وذوقهم، علاوة على قصصهم الأصيل الذى لم يأخذوه عن غيرهم مما نجده فى "أيام العرب" وما يسميه بـ"أحاديث الهوى".

ويقول محمود تيمور فى كتابه: "محاضرات فى القصص فى أدب العرب: ماضيه وحاضره": "سارعنا إلى الإنكار على الأدب العربى أن فيه قصة، وما كان ذلك الإنكار إلا لأننا وضعنا نُصْبَ أعيننا القصةَ الغربيةَ فى صياغتها الخاصة بها وإطارها المرسوم لها ورجعنا نتخذها المقياس والميزان، وفتشنا عن أمثالها فى أدبنا العربى فإذا هو خِلْوٌ منها أو يكاد. وشَدَّمَا أخطأنا فى هذا الوزن والقياس، فللأدب العربى قَصَصٌ ذو صِبْغةٍ خاصةٍ به وإطارٍ مرسومٍ له، وهو يصور نفسية المجتمع العربى

وخلاله فلا يقصّر فى التصوير. وإننا لنشهد فيه ملامحنا وسماتنا وضّاحة، وكأننا لم نفقد فى مجتمعنا العربى حتى اليوم ما يكشف عنه ذلك القَصَص من ملامحَ وسماتٍ على الرغم من تعاقب العصور وتطاول الآماد . وهو فى جوهره وثيق الصلة بالوشائج الإنسانية التى هى جوهر القَصَص الفنى، وإنْ تباينت الصياغة واختلف الإطار" .

ومن الطريف أن تيمور كان يرى عكس هذا الرأى قبلا زاعما أن البيئات الصحراوية ينقصها الخيال وأن ما تركه لنا العرب فى هذا الميدان شىء ضئيل لا قيمة له، وإنْ صنّف هذا التراث الضئيل (الذى لا قيمة له كما كان يقول) إلى قَصَصٍ عاطفى وقَصَصٍ حربىٍّ بطولىٍّ وقَصَصٍ علمىٍّ فلسفىٍّ. وهو ما يجده القارئ فى مقال لتيمور عن "نشوء القصة وتطورها" منشور فى عدد سبتمبر ١٩٣٦م من المجلة الجديدة، وكذلك فى مقدمته لمجموعة "الشيخ سيد العبيط" .

ولست فى الواقع أعرف كيف يفكر أصحاب هذه الدعاوى العجيبة، فعرب الصحراء لديهم خيالهم كأى بشر آخرين، وكان العرب القدماء يعتقدون فى الغول والشياطين وعزيف الجن ووادى عبقر، كما كانت لهم أساطيرهم وحكاياتهم الغرامية والسياسية والحربية والاجتماعية. . . إلخ. ويظن بعض القوم ممن يزعمون على العرب المزاعم أن الصحراء، لكونها مكشوفة، لا تمد أهلها بالخيال، وكأن الخيال عنصر يأتى للإنسان من خارج نفسه لا من باطنها بوصفه غريزة من الغرائز التى تجرى فى الدماء ولا يشتريها الإنسان ولا يكتسبها . ومعروف أن الصحراء تَعِجّ بكثبان الرمال التى تحجب رؤية ما وراءها ما دمنا نسمع من يقول بانبساط الصحراء دون عوائق أو خفايا، فضلا عن أن من يقدَّر عليه أن يضل طريقه يوما فى الصحراء فقد انتهى أمره إلا من كُتِب له عمر جديد، بما يدل على أن الحياة فيها ليست سمنا وعسلا بل عناء يقتضى صاحبه يقظة مستمرة، وإلا ضاع، فكيف يقال إن الصحراء ميدان مكشوف لا يبعث على الخيال لأن الحياة فيه سهلة لا تستفز الأحلام؟ أما الجبال، والجزيرة العربية مملوءة بها، فهذه حكاية أخرى. ثم هناك الليالى المقمرة التى لا يعرفها سكان المدن، وهى ليالٍ تُنطِق بجمالها وروعتها الحجر وتلهمه الفن الأصيل، فكيف ببنى الإنسان؟

وفى ذات السياق يبدى محمد مفيد الشوباشى، فى كتابه القيّم: "القصة العربية القديمة"، استنكاره لما لاحظه من أنه "لا يزال بيننا أناس ينكرون على العرب كل ميزة حضارية وينظرون بعين الاستهانة والازدراء إلى آياتهم الباهرة فى ميادين الأدب والفن والعلم. وقد شملت استهانتهم وزرايتهم، فيما شملتا، القصةَ العربيةَ القديمة! وسَنَدُهم فى هذا أن قِصَص العرب كانت إما أخبارا أو حكايات أو شعرا روائيا، فهى لا تشبه القصة الحديثة التى نعرفها بحال، وعلى ذلك لا تستحق أن تسمى: قِصَصًا".

وبحقٍّ يقرر د. محمد حسين هيكل فى "ثورة الأدب" وفى مقالٍ له بعنوان "رأىٌ فى القصة العربية" منشورٍ فى "هلال" أغسطس ١٩٤٨م أن فن القصص قد عرفته جميع الأمم القديمة والحديثة، وأن "القصة"، كما نعرفها اليوم، ليست إلا شكلا من الأشكال التى اتخذها هذا الفن على مدى تاريخه الطويل، وأن هذا الشكل سوف يتطور ولا شك فى المستقبل إلى صور وألوان أخرى. أما بالنسبة إلى الأدب العربى القديم فهو يؤكد حُفُوله بالأعمال القصصية المعبرة عن أوضاعِ العصور التى ظهرت فيها وملامحها شعرا ونثرا.

ويفيض د. محمود ذهنى، على مدى عشرات الصفحات من كتابه: "القصة فى الأدب العربى القديم"، فى مناقشة دعوى افتقار الذهن العربى إلى الخيال وخلو أدبنا القديم من الفن القصصى، مقدما عددا من الأدلة العقلية والنصوصية: منها مثلا ما ورد فى كتب التاريخ والحديث والتفسير من روايات عن النضر بن الحارث، الذى كان يحارب دعوة الرسول عليه السلام من خلال جلوسه مجلسه صلى الله عليه وسلم بين مشركى قريش وتلاوته عليهم حكايات الأكاسرة وقُوّادهم ورجال دولتهم بغية صرف قلوبهم عن الدين الجديد ومحاولة تخليصهم من تأثير كتابه المعجز. ومنها ورود كلمات "قَصَّ" و"يقُصّ" و"قصة" و"قَصَص" فى لغة العرب وكتاباتهم مما يدل على معرفتهم بهذا اللون من الأدب. ومنها ما يقوله المؤرخون من أنه كان لمعاوية رجال موكَّلون بالكتب التى تتحدث عن أخبار العرب وسياسات الملوك الماضين يقرأونها عليه كل ليلة. ومنها امتلاء كتب الأدب العربى بالحكايات والنوادر والقصص التى

تدور حول عاداتهم وأحوال معيشتهم ومعاركهم وأساطيرهم، أو حول أخبار العجم وملوكهم وسيرتهم فى رعاياهم، أو حول المغامرات والمكايد التى يحيكها البشر بعضهم لبعض. . . إلخ.

والواقع أن ما قاله د. ذهنى صحيح مائة فى المائة، فمن يرجع إلى كتب الأدب العربى القديم سوف يهوله المقدار الضخم للقِصَص التى تتضمنها تلك الكتب، وكثير منها يعود إلى العصر الجاهلى أبطالا وموضوعاتٍ وتواريخَ. ومن يُرِدْ أن يتحقق من هذا يمكنه النظر مثلا فى كتاب "قصص العرب" لمحمد أحمد جاد المولى ومحمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى بأجزائه الثلاثة، وهذا الكتاب يحتوى على مئات من القصص يخصّ العصرَ الجاهلىَّ منها قدرٌ غير قليل، وإنْ لزم القول بأنه لا يتضمن مع ذلك جميع القصص العربية ولا معظمها بل عيّنات منها فحَسْب، كما أنه لا يتعرض للقصص الطويلة بحال، بل يجتزئ بالقصص ذات الحجم الصغير، تلك القصص التى ينطبق على عدد غير قليل منها شرائط القصة القصيرة كما نعرفها الآن. وهذا مجرد مثال ليس إلا.

وعلى أساسٍ مما مَرَّ ينبغى أن نقرأ ما أكده فاروق خورشيد فى كتابه: "فى الرواية العربية" من أن "العلماء مُجْمِعون على أن العرب فى الجاهلية كانت لهم قصص كثيرة ومتعددة، فقد كانوا مشغوفين بالتاريخ والحكايات التى تدور حول أجدادهم وملوكهم وفرسانهم وشعرائهم. وكتاب "الأغانى" لأبى الفرج الأصفهانى يكاد يكون ذخيرة كاملة من القَصَص الذى تتناقله الناس عن شعرائهم ومجالسهم وملوكهم. . . وليس كتاب "الأغانى" هو المرجع الوحيد فى هذا، بل إن المكتبة العربية غنية بأمثال "الأمالى" و"صبح الأعشى" و"العِقْد الفريد" و"الشعر والشعراء" وكتب التراجم والطبقات بما لا يدع مجالا للشك فى أن الفن القصصى قد تناول الحياة الجاهلية فى كل مظاهرها، إلا أن الدارسين المُحْدَثين رفضوا بكل بساطة أن يعتبروا هذه القصص فنا نثريا مميزا له أصوله الجاهلية، واعتمدوا فى هذا على أن كل هذه الكتب إنما دُوِّنتْ فى العصر العباسى الذى يبعد بعدا زمنيا كبيرا عن العصر الجاهلى".

ويمضى فاروق خورشيد مبينا أن الذين قاموا بتدوين أخبار الجاهليين فى العصر العباسى قد اعتمدوا، إلى جانب الرواية والحفظ، على ما خلفته الجاهلية من كتابات ومدوَّنات، إذ كان التدوين

والكُتّاب معروفين عند الجاهليين، "فقد يكون من المعقول" كما يقول "أن ينقل الراوى قصيدة شعر، أما أحداث تاريخ وحكاية حياة فهذه تحتاج إلى تدوين فى نقلها" . بل إنه ليرى أن "الفن الجاهلى الأول كان هو القصة والرواية، أما ما عدا هذا من صُوَرٍ كالخطابة والسجع فلا تعدو أن تكون استجابة لحاجة مؤقتة من حاجات الحياة، ودَرْسُها أقرب إلى دَرْس اللغة منه إلى دَرْس الأدب" . ومن كلام خورشيد هذا نخرج بأن عرب الجاهلية لم يكونوا يعتمدون فى حفظ قصصهم على الذاكرة فقط بل على الكتابة فى المقام الأول.

فإذا جئنا إلى الدكتور شوقى ضيف وما قاله فى كتاب "العصر الجاهلى" فى هذا الصدد ألفيناه يؤكد أن عرب الجاهلية "كانوا يشغفون بالقصص شغفا شديدا، وساعدهم على هذا أوقات فراغهم الواسعة فى الصحراء، فكانوا حين يُرْخِى الليلُ سدولَه يجتمعون للسمر، وما يبدأ أحدهم فى مضرب من مضارب خيامهم بقوله: "كان وكان" حتى يرهف الجميع أسماعهم إليه، وقد يشترك بعضهم معه فى الحديث. وشباب الحى وشيوخه ونساؤه وفتياته المخدَّرات وراء الأخبية، كل هؤلاء يتابعون الحديث فى شوق ولهفة" . بَيْدَ أنه يستمر فيقول إنهم لم يكونوا يدونون قَصَصهم، بل يتناقلونه شفاها، إلى أن تم تدوينه فى العصر العباسى، ومن ثم لم يصلنا كما كان الجاهليون يروونه رغم احتفاظه بكثير من سماته وما يطبعه من حيوية.

وثمة خبر أورده المسعودى فى "مروج الذهب" عن معاوية يدل على أنه كان هناك منذ خلافته على الأقل تدوينٌ كتابىٌّ لما كان الجاهليون يروونه من قصص وحكايات وأسمار، وأن هذا التدوين من ثَمَّ لم ينتظر حتى مجىء العصر العباسى كما يقول د. شوقى ضيف. وهذا هو النص المذكور، وقد ورد فى سياق كلام المسعودى عن المنهج الذى كان معاوية يتبعه فى إنفاق ساعات يومه نهارا وليلا، وهو خاص بسماع العاهل الأموى أخبار العرب وأيامها فى الجاهلية: "ويستمر إلى ثلث الليل فى أخبار العرب وأيامها والعجم وملوكها وسياستها لرعيتها وسِيَر ملوك الأمم وحروبها ومكايدها وسياستها لرعيتها، وغير ذلك من أخبار الأمم السالفة، ثم تأتيه الطُّرَفُ الغريبة من عند نسائه من الحلوى وغيرها

من المآكل اللطيفة، ثم يدخل فينام ثلث الليل، ثم يقوم فيقعد فيحضر الدفاتر فيها سير الملوك وأخبارها والحروب والمكايد، فيقرأ ذلك عليه غلمان له مرتّبون، وقد وُكّلوا بحفظها وقراءتها، فتمرّ بسَمْعه كلّ ليلة جُمَلٌ من الأخبار والسير والآثار وأنواع السياسات، ثم يخرج فيصلى الصبح، ثم يعود فيفعل ما وصفنا فى كل يوم".

ولدينا أيضا كتاب "أخبار عَبِيد بن شَرّية الجُرْهُمِى فى أخبار اليمن وأشعارها وأنسابها"، الذى سجل فيه مؤلفه ما كان يقع بينه وبين معاوية بن أبى سفيان من حوارات تاريخية، وكان معاوية قد استقدمه ليستمع منه إلى أخبار ملوك اليمن. ويذكر ابن النديم أن عَبِيدًا وَفَد على معاوية فسأله العاهل الأموى عن الأخبار المتقدمة وملوك العرب والعجم وسبب تبلبل الألسنة وأَمْر افتراق الناس فى البلاد، وكان قد استحضره من صنعاء اليمن، فأجابه إلى ما سأل، فأمر معاوية أن يُدَوَّن ذلك ويُنْسَب إلى عبيد. وهو الكتاب الذى يؤكد المسعودى أن صاحبه هو الوحيد الذى صح وفوده على معاوية من رواة أخبار الجاهلية.

واللافت للنظر أن الأغلبية من كتّاب القصة ونقادها فى بدايات العصر الحديث بأرض الكنانة مثلا لم ينظروا إلى القصة على أنها شىء جديد، بل على أنها امتداد للقصص العربى القديم، إن لم تكن هى هو. وهذا واضح مما كتبه رفاعة الطهطاوى فى مقدمة ترجمته لرواية فنلون التى عنونها بـ"مواقع الأفلاك فى وقائع تليماك"، إذ قال إنها موضوعة على هيئة مقامات الحريرى فى صورة مقالات. كما يقارن عبد الله النديم، فى مقال له بمجلة "الأستاذ" بتاريخ ١٠ يناير ١٨٩٣م، الأسلوب الذى كُتِبَتْ به رواية سعيد البستانى: "ذات الخدر" بأسلوب السِّيَر الشعبية ويدافع عنها على هذا الأساس. كذلك كان حافظ إبراهيم، حين ترجم رواية هوجو: "البؤساء"، ينظر إلى عمله على أنه امتداد لما كان العرب يعملونه فى العصر العباسى من نقل القصص الأجنبى القديم إلى لسانهم. وهذا الكلام متاح لمن يطلبه فى مقدمة الترجمة المذكورة. وهو نفسه ما قاله تقريبا جرجى زيدان فى الجزء الرابع من كتابه: "تاريخ آداب اللغة العربية"، وإن أضاف أن القصص العصرى ينحو نحو الواقعية التى تلائم روح العصر.

ونصل الآن إلى الموضوعات التى تناولتها القصة العربية القديمة، ولسوف نسترشد بما اشتمل عليه كتاب "قَصَص العرب" . ومن ينظر فى فهرس هذا الكتاب يجد أن أصحابه قد قسموا القصص العربية إلى: قِصَصٍ تستبين بها مظاهرُ حياتهم وأسبابُ مدنيتهم بذكر أسواقهم وأجلاب تجارتهم والمساكن التى كانت تؤويهم وسائر ما كان على عهدهم من دلائل الحضارة ووسائل العيش، وقِصَصٍ تتضمن معتقداتهم وأخبار كهانهم وكواهنهم وتَبْسُط ما كانوا يعرفون من حقائق التوحيد والبعث والدار الآخرة وما كانوا يتوسلون به من إقامة الأوثان وتعهدها بألوان الزُّلْفَى والقربان، وقصص تجلو علومهم ومعارفهم وتوضِّح منها ثقافتهم وما كان متداولًا بينهم من مسائل العقل والنقل التى هدتهم إليها فِطَرُهم أو أنهتها إليهم تجاربهم، وقصص يُرَى منها ما كانوا يتغَنَّوْن به من المكارم والمفاخر وما كانوا يتذمَّمون به من المناقص والمعَرّات سواء أكان ذلك يتصل بكل منهم فى نفسه أم فيما يتصل بالأقربين من ذَوِيه أم فيما يضم أهل قبيلته أم فيما يشمل الناس جميعا، وقصص تعدد غرائزهم وخصالهم فتكشف ما طُبِعوا عليه من وفرة العقل وحدة الذكاء وصدق الفراسة وقوة النفس وما أهّلتهم له طبيعة بلادهم وأسلوب حياتهم من شريف السجايا وممدوح الخصال، وقصص تشرح ما أُثِر عنهم من عادات وشمائل فى الأسباب الدائرة بينهم وتبين ما انتهجوه فى مواسمهم وأعيادهم وأفراحهم وأعراسهم مما يمثل حياتهم الاجتماعية أصدق تمثيل، وقصص تمثل أحوال المرأة العربية وما تجرى عليه فى تربية أطفالها ومعاشرتها زوجها ومعاونتها له فى الحياتين: الاجتماعية والمدنية بالسعى فى سبيل الرزق والاشتراك فى خوض معامع الحروب والأخذ بقسط من الثقافة الأدبية السائدة فى ذلك العهد، وقصص تمثل ذلاقة لسانهم وحكمة منطقهم وما ينضاف إلى ذلك من فصاحة اللفظ وبلاغة المعنى وجمال الأسلوب وحسن التصرف فى الإبانة والتعبير، وقصص تَسْرُد بارع مُلَحهم ورائع طُرَفهم فى جواباتهم المُسْكِتة وتصرفاتهم الحكيمة وتخلصاتهم اللبقة مما يدل على حضور الذهن وسرعة البديهة وشدة العارضة، وقصص تعرب عما يقع بين العامة والملوك والقواد والرؤساء والقضاة ومن إليهم من كل ذى صلة بالحكم والحكّام مما يتناول حِيَلهم فى المنازعات والخصومات ويوضح طرائقهم فى رفع الظُّلامات ورَجْع الحقوق وما يجرى هذا المجرى،

وقصص تصور احتفاظهم بأنسابهم واعتزازهم بقبائلهم وتمجيدهم للأسلاف وتعديدهم ما تركوا من مآثر وما أدى إليه ذلك من مفاخر ومنافرات، وقصص تنقل ما كانوا يتفكهون به من أسمار ومطايبات ومناقدات وأفاكيه مما نال به المحدّثون والندماء سَنِىّ الجوائز والخِلَع من الخلفاء والوزراء وما ارتفعت به مكانتهم عند السادة والوجوه فى المجتمعات والمنتديات، وقصص تؤرخ مذكور أيامهم وتفصّل مشهور وقائعهم ومقتل كبرائهم وتصف الحروب والمنازعات التى كانت تدور بين قبائلهم أخذا بالثأر وحماية للذِّمَار، وقصص تحكى ما كان للجند من أحداث وأحاديث فى الغارات والغزوات والفتوح مصوّرةً نفسياتهم وأحوالهم واصفةً تطوراتهم العقلية والخلقية بنشأة الدولة العربية وانفساح رقعتها مفصِّلةً عُدَدهم وآلاتهم وأسلحتهم فى حياتهم الجديدة.

وقد سبق، فى ردنا على من يقولون إن شكل القصة الغربية يختلف عنه فى القَصَص العربى القديم، أن أوضحنا أن هذا الاعتراض ليس بشىء لأن الفن القصصى تتغير أشكاله مع الزمن، والقصص الغربى نفسه فى بدايته يختلف عنه الآن من هذه الناحية اختلافا شديدا، وليس هذا بمسوغ عند أحد للقول بأن الغرب لم يكن يعرف القصة من قبل. بل إن الشعر العربى نفسه قد تغير الآن تغيرا هائلا عن الشعر الذى كان يَنْظِمه العرب القدماء، فهل يصح الزعم بأن العرب لم يعرفوا الشعر فى الماضى؟ إن هذا مثل ذاك. بل إن عددا كبيرا مما تركه العرب من قَصَص ليصمد لمحكّ الشكل الفنى الحديث رغم أن هذا ليس بشرط أبدا، فلكل زمان ولكل مكان دولة ورجال، وكثير من النقاد العرب الكبار فى عصرنا قد أثبتوا هذا وأطالوا القول فيه. والمهم أن يتألف العمل القصصى من أحداث تقع فى زمان ومكان معينين وشخصيات وحوار وسرد وموضوع تدور عليه القصة وشكل فنى محكم يتكون من بداية وعقدة ونهاية. أما التفصيلات فتختلف من زمن إلى زمن، ومن أمة إلى أمة، تبعا للتطورات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية والذوقية وما إلى ذلك. وما يعجبنا اليوم ربما لا يعجب أبناءنا وأحفادنا غدا، مثلما لا يعجبنا بعض ما خلفه لنا أسلافنا . وهل تجرى الحياة على وتيرة

واحدة؟ إن هذا لهو المستحيل بعينه، فلماذا يشذ الفن القصصى عن هذه السُّنّة وتكون القصة الغربية فى العصر الحديث هى "القصة" بـ"أل" الماهية، وما سواها ليس بقصة؟

وإذا كان الأوربيون فى غمرة غرورهم وتصورهم الأحمق أنهم مركز الكون وأن ذوقهم هو المعيار الذى ينبغى أن يأخذ به العالم أجمع فما عذر بعضنا فى ترديد هذا السخف الذى يراد به أول ما يراد الفَتُّ فى عضدنا وتوهين عزائمنا وإشعارنا بالقلة والنقص إزاءهم؟ وإذا كنا قد ترجمنا ولا نزال نترجم الأعمال القصصية التى يبدعها الغربيون فقد ترجموا هم بدورهم كثيرا من الأعمال القصصية التى أبدعها أجدادنا وتأثروا بها مثلما تأثرنا نحن بهم. وهى سنة كونية لا تتخلف أبدا: كل أمة تأخذ من غيرها وتعطيها. ولْيُرَدِّد الغربيون ما يشاؤون فى تمجيد أنفسهم وتفخيمها، فكل إنسان حر فى أن يقول عن نفسه ما يريد، لكن العبرة بالمستمع، الذى ينبغى أن يكون عاقلا فلا يصدق كل ما يقرع أذنه من كلام حتى لو كان كلاما مَذِقا تافها لا يقبله العقل ويتناقض مع معطيات الحياة.

كذلك قد يحتج الذين يَنْفُون عن العرب القدامى معرفتهم بالفن القصصى بأن "ألف ليلة وليلة" والسِّيَر الشعبية مثلا تقوم على حوادث مغرقة فى الخيال لا علاقة لها بالواقع اليومى. إلا أن هذا احتجاج خاطئ، ففى كثير من قِصَص "ألف ليلة وليلة" تصويرٌ حىٌّ للواقع العربى والإسلامى فى الفترة التاريخية التى تدور فيها، أما الجانب المغرق فى الخيالات والغرائب فها هى ذى الواقعية السحرية تعيده لنا اليوم من جديد، وكثير من القصاصين والنقاد يتحدثون عنها حديث المبهور، فهل نستطيع القول بأن الروايات التى يكتبها قصاصو أمريكا الجنوبية ومن يتبعون سُنَّتَهم على أساس من هذه الواقعية السحرية لا تمت بصلة إلى فن القصة؟

وهناك أيضا من يحاولون التهوين من شأن "المقامة" بدعوى أن كتّابها كانوا يَتَغَيَّوْن استعراض عضلاتهم اللغوية فحسب. وهذه، فى واقع الأمر، دعوى مُنْكَرة لأن المقامات ليست براعة لغوية فقط، بل فى كثير جدا مما ترك الهمدانى والحريرى مثلا الحكاية الشائقة والتصوير العجيب والحوار الخلاب والعقدة المحكمة. فإذا أضفنا إلى ذلك كله الأسلوب اللغوى المزخرف الذى كان يستخدمه كاتب المقامة

أدركنا إلى أى مدى كان المقامىّ متقنا لفنه ممسكا بخيوطه بغاية الإحكام. وأين هذا من بعض كتّاب القصة الحاليين عندنا ممن يعانون من فقر المعجم وركاكة الأسلوب والجهل بقواعد النحو والصرف؟ صحيح أن الذوق الأدبى قد تغير الآن، بَيْدَ أن هذا لا ينبغى أن يدفعنا إلى الافتئات على ذلك الفن وأصحابه، الذين كانوا فى إبداعهم أبناء عصرهم الأوفياء.

وأختم تلك النقطة بالإشارة إلى ما أوضحتُه قبلا من أن أغلبية كتّاب القصة ونقادها فى بدايات العصر الحديث بمصر على سبيل المثال لم يكونوا يَرَوْن فيها فنا جديدا، بل مجرد امتداد لفن قديم عرفه العرب من قبل. ومن يطلب تفصيلا أكثر من ذلك يستطع الرجوع إلى الباب الأول من كتابى: "نقد القصة فى مصر: ١٨٨٨– ١٩٨٠م" فى الفصل المسمَّى: "القصة المصرية والتراث القصصى العربى".

أما الجديد حقا الذى عرفه القَصَص العربى فى العصر الحديث ولم يكن له وجود فيما خلفه لنا العرب القدماء فى حدود ما نعلم فهو رواية القصة على لسان عدة أشخاص من أبطالها، كلّ يراها من زاويته ويفسر ما يراه تفسيرا يختلف كثيرا أو قليلا عن تفسير الرواة الآخرين. وهذا الشكل الفنى أساسه فكرة "النسبية"، التى أفرزها العصر الذى نعيش فيه. ومن ذلك أيضا "تيار الوعى"، وهو أحد مظاهر التأثر بالدراسات النفسية. ومن هذا الجديد كذلك المزج بين القصة والمسرحية، هذا المزج الذى تمثَّل فى "بنك القلق" لتوفيق الحكيم وسماه صاحبه: "مَسْرِوَاية"، وإن لم ينتشر كما كان يُرْجَى له. وإذا كان الشىء بالشىء يذكر فإن "السيرة الشعبية" مثلا كانت تمزج هى أيضا بين الشعر والنثر، وإن اختلفت فى هذا المزج عن طريقة "المسرواية"، التى تتألف من فصل قصصى يتلوه فصل مسرحى. . . وهكذا دواليك، أما "السيرة" فيَرِدُ الشعر فيها أثناء السرد والحوار كجزءٍ منهما لا كشىءٍ منفصل. وهذه السمة موجودة، لكن على استحياء، فى بعض قصص يوسف السباعى مثلا.

وهناك أيضا النقد القصصى والتأريخ للرواية والقصة القصيرة والترجمة لأعلامهما، وهو أمر لم يعرفه الأدب العربى القديم، إذ كان النقد آنذاك منصبا على الشعر بالدرجة الأولى، ثم الخطابة والرسائل الديوانية بعد ذلك. وها هو ذا مثلا كتاب "البيان والتبيين" للجاحظ، و"الصناعتين" لأبى هلال

العسكرى، و"نقد النثر" المنسوب لقدامة بن جعفر، و"المثل السائر" لابن الأثير، فلْنُقَلِّبْ فيها كما نُحِبّ، فلن نجد أى كلام فى النقد القصصى، وهو ما سنتناوله بالتفصيل بعد قليل. أما الآن فالدراسات النقدية والتاريخية التى تدور حول فن القصة وأعلامه واتجاهاته وأشكاله قد بلغت من الكثرة والتنوع مدى بعيدا، وهذا من شأنه أن يساعد أدباء القصة على التجويد والتطوير المستمر. ولا شك أننا مَدِينون فى هذا المجال للنقد القصصى الغربى الذى قرأناه فى لغاته الأصلية أو مترجما. وهذا النقد يرجع فى أساسه إلى ما كتبه أرسطو عن المسرحية والملحمة حسبما أوضحنا. أما كتب النقد والأدب والتراجم التراثية المعروفة فالموجود فيها هو كلام انطباعى أو نقد لغوى بلاغى ليس أكثر. كما أن كلمات "الحكاية" و"القصة" و"الرواية" لا تُسْتَخْدَم فيها إلا بالمعنى اللغوى العادى كما فى قولنا: شَرَح فلان القصة، أو حكى الحكاية، أو هكذا كانت روايته للكلام... أى "الخبر" ليس إلا، ولا تستخدم كمصطلح أدبى.

وفى عدد من كتب الأدب القديم زرايةٌ على القُصّاص المسجديين الذين يتصدَّوْن لوعظ الجماهير بأسلوب التهويل الكاذب والمبالغات الفاسدة والروايات التى ليس لها أصل فيفسدون على العامة أمر دينهم، بخلاف المدققين منهم: فقد كتب أبو هلال العسكرى مثلا فى "الأوائل": "سمع أبو نواس أن القَصَص بدعة، فسار إلى مسجد بعض القُصّاص ليعبث به، ومعه أصحاب له، فجلس وأخرج يده من ذيله ينتف إبطه، فقال له القاص: ما هذا موضع ذا. فصاح به أبو نواس: ويلك! أتردّ على وأنا فى سُنَّة، وأنت فى بدعة؟ فضحكوا منه". وفى "البصائر والذخائر" لأبى حيان التوحيدى: "قال يونس بن عبد الأعلى (عن عالم من العلماء): قَدِم على الليثِ بن سعد منصورُ بن عمار يسمع الحديث منه. فقال له: إنى قد أتيت شيئًا أريد أن أعرضه عليك: فإن كان حسنًا أمرتنى أن أذيعه، وإن كان مما تكرهه انزجرت. قال: ما هو؟ قال: كلام الفقه ومواعظ القصاص. قال: ليس شىء غير القرآن والسنة، وما خالف ذلك فليس بشىء. قال: فتسمع وتتفضل. وكان عنده جماعة، فأشاروا عليه بأن

يسمع منه. فابتدأ بمجلس القيامة، فلم يزل الليث يبكى ومن معه، وأمره أن يذيعه ولا يضمره ولا يأخذ عليه أجرا، ووهب له ألف دينار".

وفى "العقْد الفريد" لابن عبد ربه عن مجانين القُصّاص: "قال أبو دحية القاصّ: ليس فِى خيرٌ ولا فيكم. فتبلَّغوا بى حتى تجدوا خيرًا منى. وقال فى قصصه يوما: كان اسم الذئب الذى أكل يوسف "هملاج". قالوا: إن يوسف لم يأكله الذئب. قال: فهذا اسم الذئب الذى لم يأكل يوسف. وقال ثمامة بن أشرس: سمعت قاصا ببغداد يقول: اللهم ارزقنى الشهادة أنا وجميع المسلمين. ووقع الذباب على وجهه فقال: ما لكم؟ كثَّر الله بكم القبور. قال: ورأيت قاصا يحدث الناس بقتل حمزة فقال: ولما بقرت هند عن كبد حمزة استخرجتها فعضتها ولاكتها ولم تزدردها. فقال النبى صلى الله عليه وسلم: لو ازدردتْها ما مسها النار. ثم رفع القاص يديه إلى السماء وقال: اللهم أطعمنا من كبد حمزة".

وفى "المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر" لابن الأثير: "وبلغنى عن الشيخ أبى محمد بن أحمد المعروف بابن الخشاب البغدادى، وكان إمامًا فى علم العربية وغيره، فقيل: إنه كان كثيرًا ما يقف على حلق القُصّاص والمشعبذين، فإذا أتاه طلبة العلم لا يجدونه فى أكثر أوقاته إلا هناك، فلِيمَ على ذلك وقيل له: أنت إمام الناس فى العلم، وما الذى يبعثك على الوقوف بهذه المواقف الرذيلة؟ فقال: لو علمتم ما أعلم لما لُمْتُمْ. ولطالما استفدت من هؤلاء الجهال فوائد كثيرة، فإنه يجرى فى ضمن هذيانهم معانٍ غريبة لطيفة. ولو أردت أنا وغيرى أن نأتى بمثلها لما استطعنا ذلك".

أما فى "ثمار القلوب للمضاف والمنسوب" للثعالبى فقبل أن يورد مؤلفه بعض الروايات عن الإسكندر المقدونى نجده يقول على سبيل التمهيد: "وهذه جملة من سيره مأخوذة من تواريخ يونان وفارس. وأما روايات القُصّاص وأهل المبتدإ فمرفوضة عند أهل التحصيل".

وفى "ربيع الأبرار ونصوص الأخيار" للزمخشرى: "خباب بن الأرت: قال رسول الله صلى الله عليه: إن بنى إسرائيل لما قصُّوا هلكوا. رُوِى أن كعبًا رضى الله عنه كان يقص، فلما سمع هذا الحديث ترك القصص. ابن عمر رضى الله عنه: لم يُقَصّ على عهد رسول الله ولا على عهد أبى بكر

ولا على عهد عمر وعثمان، وإنما كان القصص حين كانت الفتنة. مر على رضى الله عنه بقاص، فقال له: ما اسمك؟ قال: أبو يحيى. قال: أنت أبو "اعرفونى أيها الناس". عن أبى قلابة: ما أمات العِلْمَ إلا القُصّاص: يجلس الرجل إلى القاص السَّنَة فلا يتعلم منه شيئًا، ويجلس إلى العالم فلا يقوم إلا وقد تعلق منه بشىء. نهى إبراهيم النخعى إبراهيم التيمى عن القصص، فقيل له: رجع يقص. قال: لم؟ قيل: لرؤيا رآها. قال: وما هي؟ قيل: رأى كأنه يقسّم على جلسائه ريحانًا. قال: ما أعلم الريحان إلا طيب الرائحة حسن المنظر، إلا أن طعمه مر. وكان يقول: ما أحد يبتغى بقصصه وجه الله إلا إبراهيم التيمى، ولوددت أنه يفلت منه كفافًا. ابن المبارك: سألت الثوري: مَنْ خير الناس؟ قال: العلماء. قلت: مَنِ الأشراف؟ قال: المتقون. قلت: مَنِ الملوك؟ قال: الزهاد. قلت: من الغوغاء؟ قال: القُصّاص الذين يستأكلون أموال الناس بالكلام. قلت: مَنِ السفلة؟ قال: الظَّلَمة. سُئِل فُضَيْل عن الجلوس إلى القاص، قال: ليس هذا لله، ليس هذا لله. هذا بدعة. ما كان على عهد رسول الله ولا عهد أبى بكر وعمرَ قاصٌّ. ولكن إذا كان الرجل يذكر الله ويخوّف فلا بأس أن يُجْلَس معه. معاوية بن قرة: لَتَاجرٌ يجلب إلينا الطعام أحبُّ إلى من قاصَّيْن. قَدِم سفيان الثورى البصرة فنزل بمرحوم العطار، فقال: ألا أذهب بك إلى قاصٍّ تسمعه؟ فكأنه تكرَّه، ثم مضى معه فإذا هو بصالح المرّى، فقال: ليس هذا بقاصٍّ. هذا نذير. . . قيس بن جبر النهشلي: هذه الصعقة التى عند القُصّاص من الشيطان. قيل لعائشة رضى الله عنها: إن قوما إذا سمعوا القرآن صعقوا. فقالت: القرآن أكرم من أن تنزف منه عقول الرجال، ولكنه كما قال الله: "تقشعر منه جلود الذين يخشَوْن ربهم ثم تلين جلودهم وقلوبهم إلى ذكر الله". . . ورُوِى أن قاصًّا أنشد: أَمِنْ ذِكْرِ خَوْدٍ دمع عينيك يسفح؟ ولطم وجهه وبكى بكاء شديدا، فسئل عن "خَوْدٍ"، فقال: واد فى جهنم يا حمقى".

ولا يعود هذا الموقف حيال القُصّاص إلى كراهية أو احتقار لفن القصص فى حد ذاته، بل إلى أن كثيرا من طائفة القصاصين كانوا عوامّ الفكر يعتمدون فى وعظهم على الخرافات والمبالغات والتهويلات التى لا يقبلها العقل ولا تصدّقها تجارب الحياة ناسبين خرافاتهم ومبالغاتهم إلى الدين ذاته،

موهمين الناس أنها من أحاديث النبى عليه السلام. كما كان بعضهم يتخذ من هذا العمل سبيلا إلى الرواج لدى العامة، وإلا فقد رأينا الجاحظ مثلا يعلى من شأن القُصّاص المخلصين.

ولكى تتضح الصورة ويعرف القارئ أن ذلك الموقف من القُصَّاص لم يكن تعبيرا عن رفض القَصَص بوصفه فنا أدبيا بل رفضا للخرافات والمبالغات وإفساد الدين واستغلاله فى الرواج عند العامة وأكل الدنيا به ما قاله عدد من علماء الدين فى تلك العصور: فقد قال ابن قتيبة مثلا فى "تأويل مختلف الحديث" إن "الحديث يدخله الشَّوْب والفساد من وجوه ثلاثة: منها الزنادقة واجتيالهم للإسلام وتهجينه بدَسّ الأحاديث المستَشنَعَة والمستحيلة. . . والوجه الثانى: القُصّاص على قديم الزمان، فإنهم يُميلون وجوه العَوَامّ إليهم ويستدرُّون ما عندهم بالمناكير والغريب والأكاذيب من الأحاديث. ومن شأن العوام القعود عند القاصّ ما كان حديثه عجيبا خارجا عن فِطَر العقول أو كان رقيقا يحزن القلوب ويستغزر العيون. فإذا ذكر الجنة قال: فيها الحوراء من مسك أو زعفران، وعجيزتها مِيلٌ فى مِيلٍ، ويبوّئ الله تعالى وليَّه قصرا من لؤلؤة بيضاء فيه سبعون ألف مقصورة، فى كل مقصورة سبعون ألف قبة، فى كل قبة سبعون ألف فراش، على كل فراش سبعون ألف كذا . فلا يزال فى سبعين ألف كذا وسبعين ألفا . كأنه يرى أنه لا يجوز أن يكون العدد فوق السبعين ولا دونها . ويقول: أصغر من فى الجنة منزلة عند الله من يعطيه الله تعالى مثل الدنيا كذا وكذا ضِعْفًا . وكلما كان من هذا أكثر كان العجب أكثر، والقعود عنده أطول، والأيدى بالعطاء إليه أسرع. والله تبارك وتعالى يخبرنا فى كتابه بما فى جنته بما فيه مَقْنَعٌ عن أخبار القصاص وسائر الخلق حين وصف الجنة بأن عرضها السماوات والأرض. . . فكيف يكون عرضها السماوات والأرض، ويعطى الله تعالى أخسَّ من فيها منزلة فيها مثل الدنيا أضعافا ؟ . . . ثم يذكر آدم عليه السلام ويصفه فيقول: كان رأسه يبلغ السحاب أو السماء ويحاكّها، فاعتراه لذلك الصلع. ولما هبط إلى الأرض بكى على الجنة حتى بلغت دموعه البحر وجرت فيها السفن. ويذكر داود عليه السلام فيقول: سجد لله تعالى أربعين ليلة وبكى حتى نبت العشب بدموع عينيه، ثم زفر زفرة هاج لها ذلك النبات. ويذكر عصا موسى عليه السلام فيقول: كان نابُها كنخلةٍ سَحُوقٍ، وعينها كالبرق

الخاطف، وعُرْفها كذا . والله تعالى يقول: كأنها جانٌّ. والجانُّ خفيف الحيات. . . وحدثنى الرياشى قال: نا عبد الله بن مسلمة عن أنس بن عياض عن زيد بن أسلم قال: وُجِد فى حِجَاج رجل من العماليق ضبع وجِرَاؤها . . . وأما الوجه الثالث الذى يقع فيه فساد الحديث فأخبار متقادمة كان الناس فى الجاهلية يروونها تشبه أحاديث الخرافة كقولهم إن الضَّبّ كان يهوديا عاقًّا فمسخه الله تعالى ضبًّا، ولذلك قال الناس: أَعَقُّ من ضبّ. ولم تقل العرب: "أعقّ من ضَبٍّ" لهذه العلة، وإنما قالوا ذلك لأنه يأكل حُسُولَه إذا جاع. . . وكقولهم فى الهدهد إن أمه ماتت فدفنها فى رأسه، فلذلك أنتنت ريحه. . . وكقولهم فى الديك والغراب إنهما كانا متنادمين فلما نَفِدَ شرابهما رهن الغراب الديك عند الخمار ومضى فلم يرجع إليه، وبقى الديك عند الخمار حارسا . . . وكقولهم فى السِّنَّوْر إنها عطسة الأسد، وفى الخنزير إنه عطسة الفيل، وفى الإربيانة إنها خيّاطة كانت تسرق الخيوط فمُسِخَتْ. . . ".

وفى "الموضوعات" لابن الجوزى: "صلى أحمد بن حنبل ويحيى بن معين فى مسجد الرصافة، فقام بين أيديهم قاصٌّ فقال: حدثنا أحمد بن حنبل ويحيى بن معين، قالا: حدثنا عبد الرزاق بن معمر عن قتادة عن أنس، قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: مَنْ قال لا إله إلا الله خلق الله من كل كلمة طيرا منقاره من ذهب وريشه من مرجان، وأخذ فى قصته نحوا من عشرين ورقة! فجعل أحمد بن حنبل ينظر إلى يحيى بن معين، وجعل يحيى بن معين ينظر إلى أحمد فقال له: حَدَّثْتَه بهذا؟ فيقول: والله ما سمعت هذا إلا الساعة. فلما فرغ من قصصه وأخذ الأعطيات ثم قعد ينتظر بقيتها قال له يحيى بن معين بيده: تعال. فجاء متوهما لنوال، فقال له يحيى: مَنْ حدَّثك بهذا الحديث؟ فقال: أحمد بن حنبل ويحيى بن معين. فقال: أنا يحيى بن معين، وهذا أحمد بن حنبل. ما سمعنا بهذا قط فى حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم. فقال: لم أزل أسمع أن يحيى بن معين أحمق. ما تَحَقَّقْتُ هذا إلا الساعة. كأنْ ليس فيها إلا يحيى بن معين وأحمد بن حنبل غيركما . وقد كتبتُ عن سبعة عشر أحمد بن حنبل ويحيى بن معين. فوضع أحمد كمّه على وجهه وقال: دعه يقوم. فقام كالمستهزئ بهما".

وفى "القُصّاص والمذكرين" لابن الجوزى أيضا أنهم "ينسبون ما يسمعونه من الناس إلى النبى صلى الله عليه وسلم، ويخلطون الأحاديث بعضها ببعض، ويتصنعون البكاء والرعدة. ومنهم من يصفّر وجهه ببعض الأدوية، وبعضهم يمسك معه ما إذا شمه سال دمعه، ويتظاهرون بالصعقة. . . ". وفى ضوء ما مر يمكننا أن نعرف لم كان بعض الحكام يمنعون القُصّاص من الجلوس فى المساجد والقَصّ على الناس تجنبًا للشَّغْب الذى كان يحدث جَرّاءَ اجتماع الطَّغَام وما يمكن أن يحصل عن ذلك من جدال وضجيج ومشاحنات.

ويؤكد أيضا ما قلناه من أن هذه النقول ليست دليلا على كراهية القَصَص فى ذاته، بل القصص المراد به خداع العوام وترويج الخرافات بينهم للضحك عليهم واستدرار ما فى جيوبهم، أن هناك كتابا كبارا من القدماء قد أَثْنَوْا على مقامات الحريرى مثلا ثناء عظيما، ووقفوا بقوة فى وجه من يحاول التقليل من شأنها لحساب الرسائل، لكننا للأسف لا نجد فى كلامهم رغم ذلك شيئًا يتعلق بالناحية الفنية فى هذه الإبداعات العجيبة. بل ليس فيما كتبه الحريرى نفسه فى مقدمة "مقاماته" عن إنجازه فى هذا الميدان شىء عن ذلك الجانب بتاتا، إذ قال: "وأَرْجو ألا أكونَ فى هذا الهذَرِ الذى أَوْرَدْتُهُ، والمَوْرِدِ الذى توَرّدْتُهُ، كالباحثِ عنْ حتْفِه بظِلْفه، والجادعِ مارنَ أنْفِه بكفّه، فأُلْحَقَ بالأخْسَرِينَ أعْمالا الذينَ ضلّ سعْيُهُمْ فى الحياةِ الدُّنْيا وهُمْ يحْسَبونَ أنّهُمْ يُحْسنونَ صُنْعا. على أنى، وإنْ أغْمَضَ لى الفَطِنُ المُتغابى، ونضَحَ عنّى المُحبُّ المُحابى، لا أكادُ أخْلُصُ منْ غُمْرٍ جاهلٍ، أو ذى غِمْرٍ متَجاهلٍ، يضَعُ منى لِهَذا الوضْعِ، ويندّدُ بأنّهُ منْ مَناهى الشّرْعِ. ومَنْ نقَدَ الأشْياءَ بعَينِ المعْقول، وأنْعَمَ النّظَرَ فى مَبانى الأصولِ، نظَمَ هذه المَقاماتِ، فى سِلْكِ الإفاداتِ، وسلَكَها مسْلَكَ الموْضوعاتِ، عنِ العَجْماواتِ والجَماداتِ، ولمْ يُسْمَعْ بمَنْ نَبا سَمْعُهُ عنْ تلكَ الحِكاياتِ، أو أثّمَ رُواتَها فى وقْتٍ منَ الأوْقاتِ. ثمّ إذا كانَتِ الأعْمالُ بالنّيّاتِ، وبها انْعِقادُ العُقودِ الدّينيّاتِ، فأى حرَجٍ على مَنْ أنْشأَ مُلَحًا للتّنْبيهِ، لا للتّمويهِ، ونَحا بها منحَى التّهْذيبِ، لا الأكاذيبِ؟ وهلْ هُوَ فى ذلكَ إلا بمنزِلَةِ مَنِ انتَدَبَ لتَعْليمٍ، أو هدَى الى صِراطٍ مُستَقيمٍ؟

علـــى أَنّنـــى راضٍ بـــأَنْ أَحْمِـــلَ الهَـــوَى وأَخْلُـــصَ منْـــهُ لا عَلَـــىَّ ولا لِيَـــا"

نعم لم يتطرق الحريرى البتة إلى الناحية الفنية القصصية فى عمله، بل اكتفى بالدفاع عن نفسه ضد ما ناله بسببه من الاتهام بأنه رجل مهذار يخالف الشرع فى هذره الذى يضيّع به وقته.

واضح أن العرب لم يتركوا لنا شيئًا يُذْكَر فى النقد القصصى برغم ممارستهم لهذا الفن: رسائلَ ومقاماتٍ وحكاياتٍ وقصصًا وسِيَرًا على نطاق واسع. وهذا يقودنا إلى ما قالته د. ألفت الروبى فى الصفحات الأولى من كتابها: "بلاغة التوصيل وتأسيس النوع" من أن الفن القصصى كان مهمَّشًا وغير معترف به عند العرب، فهو حكم خاطئ تماما. ولو أنها قالت إنه كان مهمَّشًا فى كتابات النقاد القدماء فلم يتناولوه بالتحليل الفنى واكتفَوْا فى الحالات التى وقعت لنا على الأقل بالأحكام الانطباعية التى يُبْدُون فيها إعجابهم بالعمل الذى يتحدثون عنه لكان فى كلامها صحة. وكيف يكون القصص لدى العرب مهمشا وغير معترف به، وقد تركوا لنا كل هذا الكم الوفير من القصص؟ وكذلك كيف يكون هذا الفن مهمشا وغير معترف به عندهم وقد ألف فيه كبار الكتّاب كابن المقفع وسهل بن هارون والجاحظ وأبى الفرج الأصفهانى وابن شُهَيْد وأبى العلاء المعرى وبديع الزمان الهمدانى وياقوت الحموى والزمخشرى وابن الجوزى والقاضى التنوخى والإبشيهى وابن عربشاه...؟ وكيف يكون هذا الفن مهمَّشًا وغير معترف به، وهؤلاء الكتّاب الكبار يبدون إعجابهم بالأعمال القصصية؟ واضح أن هذا الحكم هو حكم متسرع وغير متعمق. والعجيب أنها تعود فتقول فى الفصل الثانى من الكتاب إن الكتّابة النثرية العربية قد اتخذت مسارات قصصية متعددة. فكيف يصح هذا مع قولها إن هذا اللون من الكتابة كان مهمشا وغير معترف به عند العرب؟ وبالمثل قد أخطأت خطأ آخر حين زعمت أن الشكل القصصى قد تولد من رحم الرسالة فى نَصَّىْ "رسالة الغفران" و"رسالة التوابع والزوابع"، إذ الفن القصصى، كما رأينا معا، كان معروفا عند العرب منذ الجاهلية. وبعد الإسلام نجد لدينا عبيد بن شرية وابن المقفع وسهل بن هارون والجاحظ... إلخ، وكل هؤلاء سابقون على المعرى وابن شُهَيْد كما

هو معلوم. ولن نتحدث عن القرآن والأحاديث وما فيهما من قصص. فهذا إذن حكم متعجل غير متعمق.

ونحب أن نسوق هنا ما قاله المستشرق الفرنسى إرنست رينان فى المقارنة بين "مقامات الحريرى" و"الكوميديا الإنسانية" للروائى الفرنسى أونوريه دى بلزاك، فقد نقل محمد رجب البيومى عن الفيلسوف الفرنسى أرنست رينان إعجابه الشديد بالمقامة، التى آثرها على مجموعة بلزاك الأدبية، لأن الحريرى قاد شحّاذه فى خمسين موقفا مختلفا بقوة اختراع عجيبة ودقة وتأمل فى الأخلاق والعادات ترينا المهارة والغرابة التى تنطوى عليها فكرة المقامات، إذ أراد بلزاك أن يضع للقرن التاسع عشر "مهزلة بشرية" فلم يعرف كيف يجعلها فى قالب مقبول، فى حين حقق الحريرى هذه الفكرة للمجتمع الإسلامى فى القرن الثانى عشر فى الوقت الذى نقصت بلزاك فيه شخصية أبى زيد، التى لا تكاد تلمسها حتى تفلت.

وأخيرا أسوق ما كتبه شارل بيلا صاحب مادة "Makamah" فى " The Encyclopaedia of Islam: دائرة المعارف الإسلامية" فى ذات الموضوع، وفيه تفصيلات أكثر وإشارات إلى تأثير المقامات فى الآداب الأوربية:

The success of the genre created by al-Hamadhani and consolidated by al-Hariri was so remarkable in Arabic-speaking circles that some authors, who normally expressed themselves in other languages but had direct access to the Arabic texts, conceived the idea of composing makamat of their own. In Persia, particularly highly esteemed were the twenty-four "sessions" which Hamid al-Din Balkhi (d. 559/1156) composed in 551/1156 in imitation of the two great Arabic authors (Hadjdji Khalifa, no. 12716; lith. Tehran and Cawnpore); some of them consist of debates between a young man and an old, a Sunni and a Sh^I, a doctor and an astronomer; others contain descriptions of summer and autumn, love and folly, judicial and mystical discussions, but the sense is always sacrificed to the form (see H. Masse, Du genre "Debat", 143-4). The example of Hamid al-DTn does not seem to have been much followed; nevertheless, the journalist Adib al- Mamalik (d. 1917) composed a series of makamat (Browne, iv, 349).

In Spain, Yehuda ben Shlomo Harizi (1165-1225 A.D.) first translated al-Hariri into Hebrew (in 502/1205), then composed fifty makamat which he.entitled Sefer Tahkemoni; in these "sessions" the style of the model is imitated by means of a very skilful use of Biblical quotations; as for the content, it has been noted that Harizi was inspired by a makdma of Ibn al-Shahid which we have mentioned above (see S. M. Stern, in Tarbiz, xvii

[1946], 87-100; J. Schirmann, ibid., xxiii [1952], 198-202; J. Razahbi, ibid., xxvi [1957], 424-39); the work had been the object of partial translations into German, by Krafft (in Literaturblatt des Orients, xiii [1840], 196-8, xiv, 213-5) and L. Dukes (Ehrensdulern, etc., Vienna 1873, 92-4), before being published by P. de Lagarde, under the title ludae Harizii Macamae (Gottingen 1881, 2nd ed. Hanover 1924).

A contemporary of Hariri, Jacob ben Eleazar of Toledo (beginning of the 13th century A.D.) for his part composed ten makamat which he intitled Meshdlim, with a narrator, but no hero; this work has been studied by J. Schirmann, Les contes rimes de Jacob ben Eleazar de Tolede (in Etudes d'orientalisme... Levi- Provenc.al, ii, 285-97). In addition, J. M. Millas Vallicrosa mentions, in La poesia sagrada hebraicoespahola (Barcelona 1948, 133-4, 136-7, 144) other Jewish writers of Spain whose works could be compared to makamat.

The archbishop of Nisibin, cEbedyeshu c/cAbdishuc (d. 1318 A.D.) composed in 1290-1, in imitation of al-Hariri, fifty "sessions" in Syriac verse of religious and edifying content, divided into two parts designated under the names Enoch and Elias; he himself explained, in a commentary written in 1316, the extremely artificial language abounding with acrostics and verses which can be read indifferently from right to left or from left to right (see Chabot, Litterature syriaque, Paris 1934, 141); the first half of these "sessions" was published by Gabriel Cardahi in Beirut, in 1899, under the title Paradaisa dha Edhen sen Paradisus Eden carmina auctore Mar Ebediso Sobensis.

Apparently there is no makdma composed or translated into Latin or Romance during the Middle Ages, but it is quite clear that the hero of the picaresque novel, the picaro, closely resembles in many ways the characters of Abu'1-Fath al-Iskandarl or Abu Zayd al-SarudjI, and the diffusion in Spain of the work of al-Hamadhani, and later and more significantly that of al-Hariri, suggests a direct or indirect influence of the makdma. The works which have been undertaken in this area (in particular by Menendez Pelayo, Origenes de la novela, 1943, i, 65 ff.; A. Gonzales Palencia, Del Lazarillo a Quevedo, Madrid 1946, 3-9) appear as so far inconclusive. On the other hand, A. Rumeau (Notes au Lazarillo, in Langue neolatines, no. 172 (May 1965), 3-12) 'has shown that the central episode, La casa lobregay oscura, of the Lazarillo de Tormes is closely related to an anecdote mentioned by al-Ibshihi (Mustatraf, tr. Rat, ii, 670), but already figuring in the work of al-Bayhakl, who probably borrowed it from al-Djahiz; thus it is likely that the long road travelled from the fata and the mukaddiofthe latter to the picaro passes through the makdma. This question, linked to that of the influence of the 1001 Nights, has been recently discussed in an extensive thesis by M. Tarchouna, Les margitans dans les recits picaresques arabes et espagnols, Tunis 1982, which contains a profound comparison between the two sources mentioned above and the picaresque literature (and extensive bibl).

"الملاح التائه" لعلى محمود طه

(من الجزء الثالث من "حديث الأربعاء" لطه حسين)

أعود الآن إلى هذا الحديث بعد أنْ صرفتنى عنه الحياة وخطوبها أعوامًا إنْ لم تبلغ العشرة فليست تنقص عنها إلا قليلا، وأريد أنْ أمضى فى هذا الحديث كما كنت أمضى فيه من قبل، حرًّا طليقًا، لا أقيد نفسى بزمان، ولا بمكان، ولا بلونٍ من ألوان الأدب، ولا بفنٍّ من فنون البحث، إلا أنْ يكون هذا الشىء الذى التزمته فيما مضى، وأحب أنْ التزمه فيما يقبل من هذا الحديث، وهو ألا أتجاوز به الأدب العربى إلى غيره من الآداب.

ولكن الأدب العربى واسع، بعيد الأطراف، مختلف الفنون، متباين الأزمنة والأمكنة، فلا على أنْ أتنقل بهذا الحديث من عصرٍ إلى عصر، ومن بيئةٍ إلى بيئة، ومن فنٍّ إلى فن، لا أتبع فى ذلك إلا ظروف القراءة وأهواءها، وظروف القراءة غير المنظمة ولا المطردة. ولست أكره ذلك ولا أشفق منه، ولعلى أنْ أجد فيه شيئًا من الخير لهذا الحديث، فإن فى الاختلاف والتنوع لذة غير مجهولة، وقد يكون النظام والاضطراد والمحافظة الدقيقة، على ائتلاف الموضوعات وتشابه فنون الحديث من الأمور التى إنْ أعجبت فى الكتب فهى ثقيلة مملولة فى الصحف، وحسب الصحف أنها تصدر فى نظامٍ واضطراد، فلا أقل من أنْ يختلف ما تشتمل عليه ويتنوع، ويلهى بعضه عن بعض، ويريح بعضه من بعض.

وليس من اليسير على أنْ أستأنف هذا الحديث، وأنْ أمضى فيه كما كنت أمضى فيه من قبل بعد أنْ طال العهد وبعد الأمد، ودُفِعْتُ إلى أعمال مختلفة أنستنى مذهبه وأسلوبه إلى حدٍّ بعيد، فقد احتاج إلى شىء من التجربة والمران لتستقيم لى طريقُه على ما أحب، أو على قريبٍ مما أحب، وعلى ما يُرْضِى القارئَ أو على ما لا يُسْخِطه ويُسْلِمه إلى السأم أو يضطره إلى النوم. وما أعرف أنى شعرت بالحاجة إلى أنْ أستأنف هذا الحديث كما أشعر بها الآن، لا لأنى فرغت لتحرير هذه الصحيفة وإصدارها، ففى حياتنا، والحمد لله على الخير والشر، ما نستطيع أنْ نتحدث عنه فى الصحف،

وأصدقائى وأصحابى والذين يتصلون بى ويختلفون إلى يعلمون أنى شديد الميل إلى استئناف هذا الحديث منذ زمنٍ بعيد، ومنهم من كان يدفعنى إلى ذلك دفعًا، ومنهم من كان يردنى عن ذلك ردًا، بل لأن حياتنا الأدبية فى هذه الأعوام قد تعقدت بعض التعقد، واختلطت أمورها بعض الاختلاط، وظهرت فيها فنون من الإنتاج لم تكن موجودة أو لم تكن ظاهرة الوجود قبل عشرة أعوام.

وصُرِفْتُ أنا عن هذه الحياة إلى أعمال التعليم والإدارة فى الجامعة حينًا، ثم إلى أمور السياسة والجدال فى مشكلاتها حينًا آخر، حتى لقد كان يمر بى العام وأكثر من العام لا أقرأ شيئًا من أدبنا الحديث، أو لا أكاد أقرأ منه شيئًا. إنما هو الانصراف المطلق إلى الأدب القديم حين كنت أدرّسه فى الجامعة، والانصراف المطلق إلى السياسة حين أعمل فى السياسة، والإلمام اليسير بالآداب الأجنبية ألتمس فيها من حينٍ إلى حين من الغذاء العقلى والفنى ما لا بدَّ منه للرجل المثقف الذى يريد أنْ يعيش عقله وقلبه من جهة، وأنْ يلقى الناس فيتحدث إليهم ويفهم عنهم من جهةٍ أخرى، حتى انقطعت الصلة أو كادت تنقطع بينى وبين حياتنا الأدبية المعاصرة.

وكنت شديد الضيق بذلك، كثير التبرم به والشكوى منه، ولكن كتّابنا وشعراءنا كانوا أشد منى بذلك ضيقًا وتبرمًا، وأكثر منى سخطًا على ذلك وإنكارًا له، وكانوا يظلموننى فيسرفون فى الظلم، ويقضون على فيشتطون فى القضاء، يزعمون أنى أتعمد الإعراض عنهم والغض منهم، وأكره إنصافهم والتحدث عن آثارهم. وشهد الله ما أعرضت ولا هممت بالإعراض، ولا غضضت من أحد ولا هممت بالغض منه، ولا كرهت إنصاف آخر ولا رغبت عن أنْ أؤدى إليه حقه. إنما هى حياة ثقيلة كريهة فرضتْها على الظروف فرضًا، واحتملتها لأنى لم أكن أستطيع شيئًا آخر. وكان كتّابنا وشعراؤنا يتأولون هذا الصمت عن آثارهم، فيسرفون فى التأول ويتجاوزون الحق. ومنهم من كان يتجاوز الخلق الكريم فى التفسير كأنما هم يظنون أنَّ الحياة لعب نصرفها كما نشاء وندبرها كما نحب، وأنَّ الكتاب إذا انتهى إليك لم تكد تأخذه حتى تنظر فيه، ولم تكد تبدؤه حتى تتمه، ولم تكد تفرغ منه حتى تناله بالنقد أو التقريظ، ثم ترسل ذلك إلى صحيفةٍ من الصحف، فإذا هو منشور وإذا صاحب الكتاب راضٍ

عنك، أو ساخط عليك، ولكنه ظافر بحقه منك على كل حال لأنك لم تهمله، ولم تسلمه إلى الإغضاء أو الإهمال أو إلى التجاهل والنسيان.

ومثل هذا الظن إنما يخطر للذين فرغ بالهم وخلت حياتهم مما لا تخلو منه حياة بعض الناس، ولكن ماذا ؟ أرانى دُفِعْتُ إلى شىء من القول لم أكن أريد أنْ أدخل فيه. وأكبر الظن أنها العدوى قد أصابتنى من صديقى المازنى، فلأَعُدْ إلى نفسى، ولآخُذْ فيما أردت أنْ أتحدث فيه، ولأعلن مسرعًا إلى كتابنا وشعرائنا أنى سأبذل ما أستطيع من الجهد لأفرغ لهم بعض الوقت منذ اليوم، فأقرأ ما كتبوا وما يكتبون، وأتحدث إليهم وإلى قرائهم وقرائى بما أرى فى آثارهم. وأنا أعلم حق العلم أنَّ هؤلاء الكُتَّاب والشعراء، أو أنَّ كثيرًا من هؤلاء الكُتَّاب والشعراء الذين كانوا يكرهون منى الصمت، وينكرون على السكوت، ويتهموننى بالإعراض والإغضاء، ويسرف بعضهم فيتهمنى بالحسد، وبما هو شر من الحسد، سيَتَمَنَّوْنَ لو أنى مضيت فى الصمت وأغرقت فى السكوت، وسيقولون فى أنفسهم وسيقول بعضهم لبعض: ليتنا ما أثرناه ولا دعوناه، إذن لاسترحنا منه كما كنا مستريحين، ولأرحناه من أنفسنا كما كنا نريحه، ولمضى كل منا لشأنه ... ولكن ماذا يريدون وقد كرهوا الصمت؟ فسأمنحهم الكلام. فأما إنْ كرهوا الكلام فلن أمنحهم الصمت، ولكن سأمضى إنْ شاء الله فيما قصدت إليه، ولهم على العهد، وما عرفتنى مخالفًا للعهد قط، ألا أحملهم شططًا وألا أتعمد الإساءة إلى أحد منهم، أو أتجاوز الإنصاف مهما تكن الظروف. وأنا أعلم أنَّ بين قوم منهم وبينى إحَنًا وصروفًا، ولكن أقسم لأُعْرِضَنَّ عن هذه الإحن والصروف، ولأمتنعن عن أنْ أخلى بينها وبين ما يجب من الإنصاف والقسط حين يكتب الكاتب وينظم الشاعر، ثم يأتى الناقد فيعرض لما نظم هذا أو كتب ذاك. ولكن ماذا ؟ يظهر أنَّ سلطان المازنى عظيم، وأنَّ التخلص من عدواه ليس بالشىء اليسير، فقد بدأت هذا الحديث بعنوان ولم أصل بعد إلى هذا العنوان، وإنما أنا أدور حول الموضوع، أستغفر الله، بل أنا أدور بعيدًا عن الموضوع دون أنْ أدنو منه فضلا عن أنْ أصل إليه. ولو أنى جاريت نفسى ومضيت أُمْلِى ما يمر بها من الخواطر لقلدت المازنى تقليدًا تامًّا، ولأتممت هذا الفصل قبل أنْ أبلغ "الملاح التائه"، ولاضْطُرِرْتُ أنْ أعد القارئ

والشاعر بنقد هذا الديوان البديع فى فصلٍ آخر يذاع بعد أسبوع. ولكنى لا أريد أنْ أقلد المازنى، ولا أريد أنْ أدور حول النقد فصلا كاملا دون أنْ أبلغه، ولهذا خادعت نفسى عن نفسها، وبدأت النقد على غير شعورٍ منها ولا التفات. فها أنا ذا قد وصفت "الملاح التائه" بأنه ديوان بديع. وإذن فقد سجلت على نفسى رأيًا من الآراء وحكمًا من الأحكام، ولا بدَّ لى من أنْ أحتمل تبعة هذا الرأى وأبين أسباب هذا الحكم، ومن أنْ أحتمل تلك التبعة وأبين هذه الأسباب فى هذا الفصل نفسه، لا أنتظر ولا أضطر القارئ إلى الانتظار. فإلى اللقاء يا صديقى المازنى، فقد أتأثر بأسلوبك، وقد أدور كما تدور فى الأسبوع المقبل إنْ شاء الله حول كتاب من النثر أو ديوان من الشعر. أما الآن فإنى أهدى إليك التحية الصادقة، وأودعك لألقى "الملاح التائه".

•••

وأنا مشوق جدًّا إلى لقاء الملاح التائه، فلم أكن أعرفه قبل أمس، ولست أدرى أَلَقيتُه أم لم أَلْقَه، فما أكثر من ألقى من الناس ساعة من نهار أو ساعة من ليل، ثم نفترق فكأنى لم أعرفه. لم أكن أعرف الملاح التائه لا من قرب ولا من بعد، فقد كنت أسمع اسمه، وكان يقال لى إنه مهندس يقرض الشعر، وكنت أحب ذلك وأرضى عنه لأنى أحب أنْ يُعْنَى العلماء بالأدب والفن، وأنْ يفرغوا لهما من حينٍ إلى حين، ويستريحوا إليهما من عناء الحياة وجهد العلم. وكنت إذا سمعت الناس يُعْجَبُون بهذا المهندس الشاعر، وسمعتهم يعجبون بشاعرٍ آخر طبيب ألقاه من حينٍ إلى حين، أبتسم فى نفسى وأحس شيئًا من الرضا لأنى أرى العلماء مقبلين على الأدب، فيسبقون فيه الأدباء الخالصين إلى حدٍّ بعيد، ويجمعون لأنفسهم تفوقًا فى الأدب، وتفوقًا فيما يعالجون من علمٍ أو فن، على حين لا يستطيع الأدباء أنْ ينهضوا بأدبهم إلا متعثرين. ولكنى على ذلك كله أعترف، ويا له من اعتراف مؤلم، بأنى لم أقرأ لهذا المهندس الشاعر قبل أنْ يصل إلى ديوانه قليلا ولا كثيرًا، فكنت إذن أجهله جهلا تامًّا: أجهل شخصه، وما زلت أجهله إلى الآن، وأجهل فنه، ولكنى بدأت أعرفه منذ أمس. وأنا سعيد بهذه المعرفة كل السعادة، مغتبط بها أحسن الاغتباط لأنها أرضت نواحى من نفسى كانت فى حاجةٍ إلى أنْ ترضى، ولأنها

أسخطت نواحى من نفسى كانت فى حاجةٍ إلى أنْ تسخط. وأنا أريد أنْ أكون صريحًا، فقد سبق العهد منى بذلك. فلو أنى قلت لمهندسنا الشاعر أو لشاعرنا المهندس: إنَّ معرفته أرضتنى من كل وجهٍ لكذبت عليه، ولو أنى قلت له: إنَّ معرفته أسخطتنى من كل وجهٍ لكذبت عليه أيضاً، ولكنى عرفته فرَضِيتُ، وسخطت، وأنا سعيد بهذه المعرفة التى أتاحت لى هذا المزاج الذى أحبه من الرضا والسخط.

فأما أنَّ معرفتى لشاعرنا المهندس قد أرضتنى فلأن شخصيته الفنية محببة إلى حقًّا، فيها عناصر تعجبنى كل الإعجاب وتكاد تفتننى وتستهوينى: فيها خفة الروح، وعذوبة النفس، وفيها هذه الحيرة العميقة، الطويلة العريضة، التى لا حد لها كأنها محيط لم يوجد على الأرض، هذه الحيرة التى تصور الشاعر ملاحًا تائهًا حقًّا، والتى تقذفه من شكٍّ إلى شك، ومن وهمٍ إلى وهم، ومن خيالٍ إلى خيال، والتى لا تستقر به على حقيقةٍ حتى تزعجه عنها إزعاجًا وتدفعه عنها دفعًا، وتقذف به إلى حقيقةٍ أخرى لا يكاد يدنو منها ويتبينها بعض الشىء حتى يراها أشد هولا وأعظم نُكْرًا، وإذا هو يهرب منها ويجدّ فى الهرب، وإذا هو يلتمس جبلا يعصمه من الماء فى هذا البحر الطاغى فلا يجده، أو قل: لأنه لا يكاد يجده ويستقر عليه مستريحًا بعض الشىء مما احتمل من عناء وتكلف من جهد حتى يبلغ الماء قمته، ويوشك أنْ يغمره كله، وإذا صاحبنا مفلت هارب يلتمس جبلا آخر، ولولا أنَّ له جناحين قويين يطير بهما فيبعد فى الطيران، ويرتفع بهما فيمعن فى الارتفاع، لغمره البحر واحتواه الماء، ولانتهى إلى قرارٍ من الظلمة والهلكة لم يصل إليه الشعراء بعد.

لقد صحبت الملاح التائه فى قصيدة سماها: "الله والشاعر"، فأحسست كل هذا الذى صورته لك آنفًا، ورأيت رجلا لا هو بالشاكّ المطمئن إلى الشك، ولا هو بالمستيقن المطمئن إلى اليقين، ولا هو بالمنكر المستريح إلى الإنكار، وإنما هو رجل مضطرب حقًّا، مضطرب أشد الاضطراب: يؤمن بالقضاء والقدر، ثم يثور بالقضاء والقدر. يرضى أحكام الله ثم يجادل فيها. يشكو ثم يستسلم، ويستسلم ثم يشكو. رجل حائر دائر هائم لا يستطيع أنْ يستقر، وأكبر ظنى أنه لو استقر لكان أشقى الناس. فهو

سعيد بحيرته، مغتبطٌ بهيامه، مبتهج بهذا التيه الذى دفعتْه إليه نفس طموح جدًّا لأنها نفس شاعر، عاجزة جدًّا لأنها نفس إنسان.

لست أنسى أنى ذهبت فى بعض أيام الصيف مع جماعة من الأصدقاء نستريح فى مدينة فونتنبلو، وكان بين هؤلاء الأصدقاء رجل أحب شىء إليه أنْ يخرج للنزهة، فيمضى فى غير طريق ويسعى على غير هدى. وكان إذا خرجنا معه إلى الغابة لم نلبث أنْ نسمع منه هذه الجملة: هلمَّ نضل فى الغابة ساعات. وكان سعيدًا كل السعادة حين يضل. ولكن غابة فونتنبلو على سعتها واختلاطها محدودة لا يلبث الضال فيها أنْ يهتدى، أما الغابة التى يألفها شاعرنا المهندس فليست محدودة لأنها ليست فى الأرض ولا فى السماء، وإنما هى فى الكون، أو هى الكون الذى هو أكبر من الأرض والسماء، فإذا ضل فيها شاعرنا فليس إلى أنْ يهتدى من سبيل. والواقع أنه لم يهتدِ، وأنه إنْ مضى على حاله هذه فلن يهتدى أبدًا. وأكبر الظن أنه يحسن الإحسان كله إذا وضع فى هذه الصحراء التى يهيم فيها، أو فى هذه الغابة التى يضل فيها، أعلامًا يهتدى بها فى الظلمات. وأكبر الظن أنه يجد هذه الأعلام لو تعمق فى قراءة الفلسفة، وفى قراءة طائفة من الفلاسفة بنوعٍ خاص. وليس عيبًا على الشاعر أنْ يقرأ ولا أنْ يكثر القراءة، وإنما يعيب الشاعر ألا يقرأ أو ألا يقرأ إلا قليلا.

ولعل شاعرنا المهندس إذا قرأ وأكثر القراءة حمى شعره من بعض ما قد يعاب به. فشاعرنا يلتقى فى بعض الطريق مع جماعة من الشعراء والفلاسفة، وأكبر الظن أنه يلقاهم مصادفة، ولعله أنْ يكون قد قرأ لبعضهم شيئًا، ولكن المحقق أنه لا يسعى إليهم ولا يعتدى عليهم. فلو أنه قرأ وأكثر القراءة ونظَّمها، وقيَّد ما يستخلصه منها، لظهر فى شعره ما يدل على أنه قد سعى أو لم يسعَ إلى هذا الفيلسوف أو ذاك، ولما استطاع أحد أنْ يظن به السعى أو الاعتداء.

ومن الكُتَّاب من يقول: إنَّ شاعرنا تأثر بأبى العلاء ثم يضيق بهذا التأثر. ولست أدرى أتأثر شاعرنا بأبى العلاء حقًّا أم تأثر ببيرون أم تأثر بهما جميعًا وبقومٍ آخرين غيرهما أم لم يتأثر بأحد، وإنما لقى من لقى من الشعراء والفلاسفة مصادفة وعلى غير قصدٍ ولا عمد. وأحس أنا فى قصيدة أخرى

سماها: "غرفة الشاعر" روحًا لموسيبه، ولكنى لا أدرى أهو روح الذى قرأ فتأثر أم هو روح الذى أحس فتألم فشكا فلقى موسيبه فى هذا كله أو فى بعضه. ولست أتردد فى الرضا عن هذه القصيدة والحب لها والإعجاب بها، ولست أكره أنْ تشاركنى فى هذا الرضا وأنْ تشاطرنى هذا الحب والإعجاب. فاقرأ معى هذه القصيدة وقف معى عند بعض أبياتها وقفات قصارًا:

أيها الشاعرُ الكئيبُ، مضى الليـ ـل، وما زلتَ غارقًا فى شجونكْ
مسلمًا رأسَك الحزين إلى الفكـ ـر، وللسهد ذابلاتِ جفونكْ
ويدٌ تمسك اليراع، وأخرى فى ارتعاشٍ تمرُّ فوق جبينكْ
وفمٌ ناضبٌ به حَرُّ أنفا سك يطغى على ضعيف أنينك

•••

لست تصغى لقاصف الرعد فى الليـ ـل ولا يزدهيك فى الإبراقِ
قد تمشَّى خلال غرفتك الصمـ ـت، ودَبَّ السكون فى الأعماقِ
غير هذا السراج فى ضوئه الشا حب يهفو عليك من إشفاقِ
وبقايا النيران فى الموقد الذا بل تبكى الحياة فى الأرماق

•••

أنت أذبلتَ بالأسى قلبَك الغَضَّ وحطَّمتَ من رقيق كيانكْ
آه يا شاعري! لقد نصل الليـ ـل، وما زلت سادرًا فى مكانك
ليس يحنو الدجى عليك ولا يأ سى لتلك الدموع فى أجفانك
ما وراء السهاد فى ليلك الدا جي؟ وهلا فرغت من أحزانكْ؟

•••

فقـــم الآن مـــن مكانـــك، واغـــنم فـــى الكَـــرَى غَطَّـــة الخلـــىّ الطـــروبِ
والـــتمس فـــى الفـــراش دفئًـــا يُنَـــسّيـ ـــكَ نهـــار الأســـى وليـــل الخطـــوب
لـــست تُجْـــزَى مـــن الحيـــاة بمـــا حُمّـــ ـــلْتَ فيهـــا مـــن الـــضنى والـــشحوب
إنهـــا للمجـــون والختـــل والزيـــ ـــف، وليـــست للـــشاعر الموهـــوبِ

هذه الصور المتابعة المختلفة حسان كلها، ولكنها بعيدة إلى حدٍّ ما عن المألوف من حياة شعرائنا الشرقيين، إلا أنْ يكونوا مترفين قد أَلِفُوا حياة الغرب، وكَلِفُوا بالسهاد فى غرفةٍ يضطرب فيها نور ضئيل شاحب، وتفنى فيها بقايا الجذوة فى الموقد، وكل هذا يألفه الغربيون. وهو يذكر بموسييه تذكيرًا قويًّا . وبعض الناس يعيب شاعرنا بـ"تغريب" الشعر، أما أنا فأحمد له هذا النوع، وأراه تشريفًا للشعر العربى، ورياضة للذوق الشرقى واللغة العربية على أنْ يسيغا ما لم يتعودا أنْ يسيغاه من قبل. وإذا كان لى أنْ آخذ الشاعر بشىء فهو ما قدمته من أنَ الأمر يختلط فى شعره على القارئ، فلا يدرى ألقى زملاءه الغربيين والشرقيين مصادفة أم عن تعمد وسعى.

وواضح جدًّا أنى لا أريد ولا أستطيع أنْ أقول لشاعرنا كل ما يعجبنى أو كل ما يغضبنى من شعره، فذلك أطول مما تسعه هذه الصحيفة. ولكنى قلت له بعض ما يعجبنى، وقليلا مما يسوءنى، وأريد أنْ أضيف إلى ما يعجبنى فى شعره أنه حلو الأسلوب جزل اللفظ جيد اختيار الكلام، وأنَّ لألفاظه ومعانيه رونقًا أخاذًا تألفه النفس وتَكْلَف به وتستزيد منه، وأنَّ فى شعره موسيقى قلما نظفر بها فى شعر كثير من شعرائنا المحدثين، وأنه قد استطاع أنْ يلائم، إلى حدٍّ بعيد، لا بين جمال اللفظ وجمال المعنى فحسب، بل بين التجديد والاحتفاظ باللغة فى جمالها وروائها وبهجتها وجزالتها . كل ذلك ظاهر فى أكثر ديوانه لا أكاد أستثنى منه إلا هذه القصائد التى قيلت فى المناسبات العامة، ولم يُوحِها الشعور الطبيعى لنفس الشاعر. فشاعرنا ترجمان الطبيعة، وترجمان الإنسان إذا اتصل بالطبيعة وضل فى فيافيها أو فُتِن بجمالها، ولكنه ليس شاعر الجماعات ولا ترجمانها . شاعرنا مُغَنٍّ شخصيتُه

أقوى من بيئته، وليس قَصّاصًا بيئته أقوى من شخصيته. وأظنه يسمح لى الآن أنْ أغاضبه بعض الشىء، وأنْ أغاضبه فى غير رفقٍ ولا لين. فهو حريص على الموسيقى، وهذا واجب عليه، وأداؤه مشكور له، ولكنه يحرص على الموسيقى فى الوزن أكثر مما يحرص عليها فى القافية، وأظنه يسىء فى القافية كثيرًا . وليس يعنينى أنْ يجد له عذرًا عند أصحاب القوافى أو لا يجد، ولكن الذى يعنينى أنَّ القوافى يجب أنْ تلائم السمع. وما أظن أنَّ هاتين القافيتين تأتلفان لمكان الواو الساكنة من إحداهما، والباء الساكنة من الأخرى. وانظر إلى هذين البيتين:

روحك فى روحى تبث الحياه نزلت دنياى على نورها

فإن جفاها ذات يوم سناه لاذت بليل الموت فى قبرها

وأخرى ألوم عليها الشاعر لومًا غير رفيق، وهى تقصيره فى ذات النحو أحيانًا، وفى ذات اللغة أحيانًا أخرى، ولن يعدم الشاعر من يعتذر له بمذهب من مذاهب النحو، أو بشاهد من الشواهد الشاذة، ولكنى أكره للشعراء المجيدين أنْ يحتاجوا إلى مثل هذا الاعتذار، وانظر إلى قوله:

إنْ كنت فى شكواى بالمذنبِ فمنك يا رب أخذتُ الأمان

فالباء فى خبر "كان" التى لم يسبقها نفى غريبة نابية ثقيلة على الأذن. ولأسأل الشاعر بين قوسين: متى وكيف وأين أخذ الأمان من ربه؟ وانظر إلى قوله:

يعرق حد السيف من لحمه

فالذى أعرفه أنَّ العظم هو الذى يُعْرَق إذا ما أخذ ما عليه من اللحم، فأما اللحم فإنما يشق أو يقطع أو يمزق، أو ما شئت من هذه الأفعال التى تلائمك. ومثل هذا التقصير فى موسيقى القافية وفى النحو واللغة كثير لا أحب أنْ أقف عنده فأطيل الوقوف لأنى لا أريد أنْ أكون شريرًا، وإنما أكتفى بلفت الشاعر إليه ليصلحه فى الطبعة الثانية، وليتقى مثله فيما يستأنف من الشعر.

وأحب بعد هذا كله أنْ أخاصم الشاعر فى بعض مذهبه فى الشعر، فهو يغلو فى الخيال أحيانًا حتى يجاوز المألوف، ويتورط تورطًا فاحشًا فيما عاب النقاد به أبا تمام. فهو يجسِّم ما لا سبيل إلى

تجسيمه، وليس بذلك بأس إذا لم يسرف فيه الشعراء وإنما ألموا به إلمامًا، أما شاعرنا فيغلو فيه غلوًّا فاحشًا. وما رأيك فيمن جسَّم الليل حتى جعل له أوصالا وعروقًا، وأجرى فى هذه العروق دمًا؟ وليت شعرى كيف يكون دم الليل: أجامد هو أم سائل، أناصع هو أم قاتم، أخفيف هو أم ثقيل؟ وليت شعرى كيف تكون حال الليل إنْ سفك سافك دمه: أيموت أم يتجدد له الدم فتتجدد له الحياة؟ وليت شعرى كيف تكون أوصال الليل، ومن المحقق أنَّ هذه الأوصال والعروق تستتبع لحمًا وعظمًا وجلدًا وما يتصل بهذا كله؟ أليس يوافقنى الشاعر على أنَّ هذا كثير، وعلى أنَّ هذه القطعة التى جسم فيها الليل قد شوَّهت هذه القصيدة الجميلة التى سماها: "ميلاد شاعر"؟ بلى، وأحسبه سيلغيها فى الطبعة الثانية. وأنا أحب أنْ يمضى فيما أتقن من الوصف والتصوير، ولكن كما تعوَّد أنْ يصف ويصور، وفى رشاقة وخفة لا فى تثاقل وإلحاح.

وأريد بعد هذه الملاحظات السريعة أنْ أثنى على الشاعر أجمل الثناء، وأنْ أقول له رأيى فى صراحة لا سبيل فيها للغموض والالتواء. فهو شاعر مجيد حقًّا، ولكنه ما زال مبتدئًا، وهو شاعر مجيد حقًّا، ولكنه فى حاجة إلى العناية باللغة وأصولها وتعرُّف أسرارها ودقائقها. فلا ينبغى للشعراء الذين يستحقون هذا الاسم أنْ يكون علمهم باللغة يسيرًا محدودًا، وأنا واثق بأن شاعرنا إنْ عُنِى بلغته ونحوه وقافيته وتوخَّى ما أَلِفَ من خفة التصوير ورشاقته ودقته فسيكون له شأن فى تاريخ الشعر العربى الحديث.

تحليلى لما كتبه طه حسين عن "الملاح التائه"

هذا ما قاله طه حسين فى الشاعر على محمود طه وفى شعره. ولنمسك بما قاله الأستاذ الدكتور فكرة فكرة مبدين رأينا فى تلك الأفكار أولا بأول. يقول د. طه: "هذه الصور المتابعة المختلفة حسان كلها، ولكنها بعيدة إلى حدٍّ ما عن المألوف من حياة شعرائنا الشرقيين، إلا أنْ يكونوا مترفين قد أَلِفوا حياة الغرب، وكَلِفوا بالسهاد فى غرفةٍ يضطرب فيها نور ضئيل شاحب، وتفنى فيها بقايا الجذوة فى الموقد. وكل هذا يألفه الغربيون، وهو يذكر بموسييه تذكيرًا قويًّا. وبعض الناس يعيب شاعرنا بـ"تغريب" الشعر، أما أنا فأحمد له هذا النوع، وأراه تشريفًا للشعر العربى، ورياضة للذوق الشرقى واللغة العربية على أنْ يسيغا ما لم يتعودا أنْ يسيغاه من قبل. وإذا كان لى أنْ آخذ الشاعر بشىء فهو ما قدمته من أنَّ الأمر يختلط فى شعره على القارئ، فلا يدرى ألقى زملاءه الغربيين والشرقيين مصادفة أم عن تعمدٍ وسعى".

ولست أدرى لم قال طه حسين إن الصورة التى رسمها الشاعر لغرفته بعيدة عن المألوف فى حياة الشرقيين اللهم إلا أن يكونوا مترفين قد ألفوا حياة الغرب وكلفوا بالسهاد فى غرفة يضطرب فيها نور ضئيل شاحب، وتفنى فيها بقايا الجذوة فى الموقد، وإن هذا كله إنما يألفه الغربيون، ويذكّرنا بموسييه تذكيرا قويا. ذلك أنه ليس فى غرفة الشاعر أى شىء يوحى بالترف أو التشبه بالغرب: أفلا يسهد الناس فى بلاد العرب والمسلمين؟ أم ترى السهد موقوفا على الغربيين، والغربيين وحدهم، ومن يسهد منا إنما يقلدهم فى هذا السهد تقليدا؟ وفى الشعر العربى كله منذ الجاهلية حتى يوم الناس هذا كثيرا ما يشكو الشعراء السهد ويعبرون عن ألمهم من جفاء النوم لعيونهم وتقلبهم على الجنبين إما بسبب الحب المحروم أو الخوف من حاكم ظالم غشوم يريد دم الشاعر، وكل هذا دون أن يستطيعوا الإمساك بغمضة عين. وهذا كله معروف. كما أن السراج وضوءه الشاحب هو ملمح شرقى أصيل، إذ كان كثير من البيوت فى ذلك التاريخ لا يعرف نور الكهربا، ويعيش أصحابها على ضوء السراج الضئيل. وكان الريف

كله فى ذلك الوقت لا يعرف الكهربا، ومثله فى ذلك كثير من الأحياء الشعبية. ومن الواضح الجلىّ أن الشاعر فى القصيدة شاعر فقير يعانى شظف العيش.

وواضح أن د. طه يأخذ غرفة الشاعر على أنها غرفة فى شقة كبيرة مؤثثة تأثيثا فخما أو فى بيت مترف واسع الأرجاء رغم أن على محمود طه إنما يصور شاعره مقيما فى غرفة ليس إلا، فلا هى جزء من شقة ولا هى قسم من بيت. وفى "عبرات" المنفلوطى نلقى بعض أبطالها الفقراء البائسين فى غرفة مثل تلك الغرفة الفقيرة، ويستضيئون بسراج مثل ذلك السراج الذابل. وهذا ظاهر من اشتكاء الشاعر وضعه المادى والاجتماعى وحرمانه من مسرات الحياة، التى يرى أنها بطبيعتها ليست للشعراء الموهوبين بل للملتوين الذين يتذرعون بالمجون والختل والزيف. بقى الموقد. وقد أذكر أنى غبت، منذ قرأت ذلك النقد للدكتور طه فى المدينة الجامعية فى حى "بين السرايات" إزاء جامعة القاهرة بالدقى أواخر ستينات القرن الزائل، أتصور أن الشاعر كان يجلس بجوار المصطلى الذى كنا نستعمله فى بريطانيا خلال فصل الشتاء، وذلك جراء حديث د. طه عن تأثر الشاعر فى تصويره لغرفته بالجو الغربى وألفريد دى موسيه. لكنى عدت فنظرت فى القصيدة نظرا مستقلا بعيدا عن تأثير طه حسين، فتبين لى بكل وضوح أنه لا مصطلى ولا يحزنون بل موقد. وكل البيوت فى الأرياف والمناطق الشعبية وكثير من بيوت الطبقة الوسطى فى الأحياء النظيفة تعرف الموقد فى الشتاء (أو كما نسميه فى الريف: "المَنْقَد"). وهذا هو الأليق بغرفة الشاعر فى هذه القصيدة الحزينة الجميلة، إذ هو شاعر فقير بائس يشكو ضنك العيش وقلة الحظ وتكالب الهم عليه نهارا وليلا. قد يكون مسكن على محمود طه نفسه يشتمل على مصطلى كما فى بيوت أوربا، لكنه هنا لا يتكلم عن نفسه بل عن شاعر بائس يعانى شظف الحياة رغم مواهبه وإبداعاته بينما الماجنون الغشاشون ينعمون بما فيها من وسائل الراحة والسرور.

وبالمناسبة فقد ظللت سنوات أحسب أن التدفئة الأرضية التى كنا ننعم بها فى أكسفورد أيام إقامتنا هناك هى شىء غربى لا تعرفه بلادنا، لكننى حين ركزت فى الأمر ألفيت أننا نعرف هذا اللون

من التدفئة منذ وقت بعيد جدا فى بيوتنا الريفية، وإن اتخذ الأمر شكلا آخر يناسب أوضاعنا ودرجة رقينا الحضارى، إذ كثير من الغرف الأرضية فى تلك البيوت كانت تشتمل على فرن يوقدنه لنا فى ليالى الشتاء القارس، ونحن أطفال، إلى أن تأكل ناره بعضها بعضا، لننام فوق سطحه بعد ذلك متنعمين بالدفء الذى يشع منه تحت جنوبنا وحولنا حتى الصباح. صحيح أن التدفئة الأرضية فى أوربا عبارة عن مواسير تحت البلاط الفلين يجرى فيها ماء ساخن، وهذا غير الفرن المصرى، لكن العبرة فى كل حال بأن هناك حرارة تشع من تحت المكان الذى يتحرك الإنسان أو يجلس أو ينام فيه. وهو ما تعرفه، كما قلت، بيوتنا الريفية منذ زمن بعيد. وكان أهلنا يقولون عندئذ إنهم "يُحْمُون الفرن". وكثير من شعرائنا فقراء يقاسون ضنك الحياة، فلا عجب أن أقول إن غرفة الشاعر كما رسمها على محمود طه تشير إلى البؤس والضنك. وأعرف أكثر من شاعر يعيش فى غرفة أسوأ كثيرا من غرفة شاعر على محمود طه.

بل إن إمرار الشاعر يده فوق جبينه وإمساكه باليراع تحسبا لنزول شىء من الإلهام يلتقطه أول ما ينزل ليس شيئا جديدا، فقد كان لكل شاعر من شعرائنا القدماء أسلوبه فى استنزال الوحى الشعرى عليه. جاء فى "العقد الفريد" لابن عبد ربه تحت عنوان "أحسن ما يُجْتَلَب به الشعر": "قالت الحكماء: لم يُسْتَدْعِ شاردُ الشعر بأحسن من الماء الجارى والمكان الخالى والشرف العالى. وتأول بعضهم "الخالى" بالحاء. يريد "الحالى بالنُّوَّار"، يعنى الرياض، وهو توجيه حسن. ولقى أبو العتاهية الحسنَ بنَ هانئ، فقال له: أنت الذى لا تقول الشعر حتى تُؤْتَى بالرياحين والزهور فتُوضَع بين يديك؟ قال: وكيف ينبغى للشعر أن يقال إلا على هذا؟ قال: أما إنى أقوله على الكنيف. قال: ولذلك توجد فيه الرائحة. وقال عبد الملك بن مروان لأرطاة بن سهية: هل تقول الآن شعرا؟ قال: ما أشرب ولا أطرب ولا أضرب، فلا يقال الشعر إلا بواحدة من هذه... وقيل لكُثَيِّر عَزَّة: لمَ تركت الشعر؟ قال: ذهب الشباب فما أعجب، وماتت عزة فما أطرب، ومات ابن أبى ليلى فما أرغب. يريد عبد العزيز بن مروان. وقالوا: أشعر الناس النابغة إذا رهب، وزهير إذا غضب، وجرير إذا رغب... وقد يمتنع

الشعر على قائله ولا يسلس حتى يبعثه خاطر يطربه أو صوت حمامة. وقال الفرزدق: أنا أشعر الناس عند اليأس، وقد يأتى على الحين وقَلْعُ ضرس عندى أهون من قول بيت شعر . وقال الراجز:

إنمـــــا الــــــشعر بنــــــاءٌ بيتنيـــــــــــه المبتنونــــــــــا

فـــــــإذا مـــــــا نـــــــسقوه كـــــــان غثًّـــــا أو سمينــــــا

ربمـــــا واتــــــاك حينــــــا ثــــــم يستـــــصعب حينــــــا

وأسلس ما يكون الشعر فى أول الليل قبل الكرى، وأول النهار قبل الغَداء، وعند مفاجأة النفس واجتماع الفكر . وأقوى ما يكون الشعر عندى على قدر قوة أسباب الرغبة أو الرهبة. قيل للخُرَيْميّ: ما بال مدائحك لمحمد من منصور بن زياد أحسن من مراثيك؟ قال: كنا حينئذ نعمل على الرجاء، ونحن اليوم نعمل على الوفاء، وبينهما بون بعيد. والدليل على صحة هذا المعنى وصدق هذا القياس أن كثير عزة والكُمَيْت بن زيد كانا شيعيين غاليين فى التشيع، وكانت مدائحهما فى بنى أمية أشرف وأجود منها فى بنى هاشم، وما لذلك علة إلا قوة أسباب الطمع. وقيل لكثير عزة: يا أبا صخر، كيف تصنع إذا عَسُرَ عليك الشعر؟ قال: أطُوف فى الرباع المُحيلة، والرياض المُعْشبة، فإن نفرتْ عنك القوافى، وأَعْيَتْ عليك المعانى، فرَوّح قلبك، وأَجمَّ ذهنك، وارتصدْ لقولك فراغَ بالك وسعةَ ذهنك، فإنك تجد فى تلك الساعة ما يمتنع عليك يومَك الأطول، وليلَك الأجمع" .

وقد صور الحطيئة صعوبة الإبداع الشعرى فى الرجز التالى:

الـــــــشعرُ صَعْـــــــبٌ وَطَويـــــــلٌ سُـــــــلَّمُهْ

إذا ارتقَــــــى فيـــــه الـــــذى لا يَعْلَمُــــــه

زلَّـــــتْ بِـــــه إلى الحَــــضيضِ قَدَمُــــهْ

والـــــشعرُ لا يَـــــسْطِيعُهُ مَـــــنْ يَظلمُـــــه

يُرِيـــــدُ أَن يُعرِبَـــــهُ فيُعجِمُـــــهْ

بل إن إمرار الشاعر فى قصيدة على محمود طه يده على جبهته هو هو ما كان شوقى أمير الشعراء يعمله فى مثل تلك الحالة كما جاء فى كتاب أحمد أبو العز كاتم سر الشاعر: "اثنى عشر عاما فى صحبة أمير الشعراء أحمد شوقى"، إذ قال، فى بداية الفصل المعنون: "كيف كان ينظم الشعر؟"، واصفا ما كان يعتريه رحمه الله لَدُنْ نَظْم الشعر: "منذ عشرة أعوام جاء من منزله فى المطرية فوجدنى فى المكتب الساعة ١١ ونصف، فأملى علىَّ ثمانية وعشرين بيتا من قصيدته التى مطلعها: "قفى يا أخت يُوشَعَ خَبِّرينا"، ثم قال لى: لا تبعد عنى حتى إذا جاءنى شىء أمليته عليك. وخرج يمشى حول العمارة، فكان كلَّ بضع دقائق يعود فيملى علىَّ خمسة أو ستة أو سبعة أبيات. وأخيرا دخل المكتب وجلس على مقعد وأخذ يمرر براحته اليسرى على رأسه، ففهمت أنه ينظم فى سره لأنه كثيرا ما كان يفعل ذلك أثناء النظم. . . ".

بل إن اليد التى كان شاعر على محمود طه يمررها هى اليد اليسرى، التى كان يمررها أمير الشعراء على رأسه رغم أنه لم يكن يمسك ساعتئذ قلما فى يده اليمنى حتى نقول إن اليمنى كانت مشغولة بالقلم فلم يُمرِّها وأَمَرَّ اليسرى عوضا عنها. فكأنه نقل عن شوقى ما كان يصنعه بالضبط. أريد أن أقول إن قصيدة على محمود طه التى بين أيدينا ليس فيها شىء غربى أو أى اتجاه إلى التغرب. وقد كنت، وأنا أراجع المقررات الدراسية أيام الامتحان حين كنت طالبا، لا أكف عن إمرار يدى على رأسى، وهو ما ألاحظه على كثير من الطلاب بما فيهم ابنتى الصغرى. أما شِعْرُه الآخر الذى يتناول فيه تجاربه فى أوربا فقد نجد فيه تلك الألوان الغربية كما فى رائعته: "الجندول"، التى حللتُها وأبديتُ انبهارى بها فى كتابى: "فى الشعر العربى الحديث- تحليل وتذوق". ويبقى الرعد والبرق، ومصر تعرفهما كما يعرفهما كل بلد فى العالم، فهما ليسا شيئين غربيين خاصة.

وعلى هذا فليس هناك سبب يجعلنا نتقبل كلام د. طه حين يقول إن "بعض الناس يعيب شاعرنا "بتغريب" الشعر، أما أنا فأحمد له هذا النوع، وأراه تشريفًا للشعر العربى، ورياضة للذوق الشرقى واللغة العربية على أنْ يسيغا ما لم يتعودا أنْ يسيغاه من قبل. وإذا كان لى أنْ آخذ الشاعر

بشىء فهو ما قدمته من أنَّ الأمر يختلط فى شعره على القارئ، فلا يدرى ألقى زملاءه الغربيين والشرقيين مصادفة أم عن تعمد وسعى" . ذلك أن القصيدة التى بين أيدينا ليس فيها شىء من التغريب كما رأينا بأنفسنا . إنما هو كلام عام عن سهد الشاعر وغرفته ليس فيه ما يدفعنا إلى القول بأنه إنما يصف شاعرا غربيا فى غرفة غربية تشتمل على أدوات غربية لا يعرفها العرب ولا المسلمون ولا الشرقيون بوجه عام. وإذن فهذا المعترك الذى يصوره طه حسين بين الشاعر وبعض نقاده، وبين أولئك النقاد وبينه حول أخذ الشاعر بالتغريب المزعوم فى هذه القصيدة لا أساس له، إذ هو مجرد زوبعة فى فنجان، بل قل: فى كستبان. وإذن أيضا فكلامه عن مدى العمد أو المصادفة فى مشابهة القصيدة لشعر الغربيين لا موضع له هنا لأن الشاعر لم يقلد ولم يشبه أحدا من شعراء الغرب فى وصفه للشاعر المسهَّد المهموم وغرفته. وأخيرا فلست أفهم أن يكون فى تناول الشعر العربى للأجواء الغربية تشريف لشعرنا . هل الغربيون ناس طاهرون هم والموضوعات التى تتصل بهم حتى يكون فى معالجة شعرائنا لتلك الموضوعات تشريف لنا ؟ الحق إن هذا لكلام غريب. والآن، وبعد أن بينت للقارئ بكل وضوح وحسم، أن القصيدة تخلو من ذلك التغريب المُدَّعَى هل انحطت قيمة القصيدة ولم يعد فيها شرف ولا تشريف ؟ إن العبرة بالأسلوب والشاعرية والتناول والتصوير، وليست فى تناول موضوعات غربية.

أما المقارنة بين على محمود طه وألفريد موسيه فرغم أن د . طه لم يحدد ميدانها إلا من جانب الشاعر المصرى فإن لنظيره الفرنسى الذى سبقه إلى الوجود بنحو قرن ديوانا باسم "الليالى" كل قصيدة منه تتناول ليلة منها: ليلة مايو، وليلة أغسطس، وليلة أكتوبر، وليلة ديسمبر مثلا، وتتحدث عن عشقه الجنونى للأديبة الفرنسية المسترجلة لبسا ومظهرا جورج صاند، التى لحست عقله فسافر معها إلى البندقية كى ينعما بالعشق المُتَوَلِّه بعيدا عن العيون فى باريس لكنها خانته وتركته إلى الطبيب الإيطالى الذى كان يعالجه هناك من الحمى، فمزقت قلبه تمزيقا وصيرت حياته جحيما مقيما، وكذلك عن مغامراته العابرة مع غيرها من فتيات وعاهرات فى إيطاليا لعله يتسلى، وهيهات، وعما انتابه هناك من ألم شنيع ويأس قاتل وملل خانق ورعب قاصم. وكل قصيدة من هؤلاء تطول طولا شديدا بحيث تبلغ

أضعاف قصيدتنا الحالية، وأحيانا أضعاف أضعافها، كما تمتلئ بالتفصيلات والتشابكات والتكرارات التى لا تضيف جديدا يذكر بل تسبب للقارئ الملل بما تخلو منه تماما قصيدة شاعرنا العربى المحكمة المدمجة التى لا تتبعثر ولا تتبدد فى المدى، بل تدور حول موضوع واحد ويسودها جو شعورى واحد وتظللها وحدة عضوية كاملة، فضلا عن أن نظام الموسيقى فى القصيدة المصرية يختلف عنه فى نظيرتها الفرنسية. ذلك أن قصيدة على محمود طه إنما تدور حول معاناة الشاعر المبدع وخساسة حظه من متع الحياة ومن مسراتها، التى لا يعرفها ولا يفوز بها سوى الماجنين والزائفين فى نظره، فهى تصور الشاعر مسهدا فى غرفته مع سراجه الواهن وموقده الذى يلفظ أنفاسه الأخيرة، وقد أحاطت به ألوان الضنى ليل نهار رغم ما يتمتع به من مواهب وإبداع. وأما قصائد موسيه فتدور حول الحب الذى يعانيه الشاعر والخيانة التى تعرض لها من قبل حبيبته الغادرة والآلام التى تنتاشه جراء ذلك، علاوة على أن القصيدة ليست صوتا واحدا بل صوتين، إذ هى حوار طويل بين الشاعر وربة الشعر يتعرض لكل شىء فى موضوع ذلك الحب المغدور وكيف ينبغى أن يتسامى عليه الشاعر ولا يستسلم للآلام التى جرها عليه، بينما قصيدة على محمود طه خطاب منه إلى الشاعر بطل القصيدة، الذى لا يرد أبدا على هذا الخطاب ولا نسمع صوته، وإنما نراه ونشاهده ونسمع أنفاسه الحَرَّى ونلمس بؤسه من خلال وصف الشاعر له ولغرفته وظروفه التاعسة. ثم إن أحداث القصيدة الفرنسية لا تدور فى غرفة بل فى الهواء الطلق والغابات والمروج وما إلى ذلك.

وكما وضحت فإن قصائد الشاعر الفرنسى طويلة طولا شديد قلما يقدم جديدا بل يبدئ ويعيد فيما يقوله الشاعر وربة الشعر. وهناك الغابات والمروج والزهور والطيور والأشجار والحاضر والذكريات، وهناك أيضا أسماء البلاد التى زارها أو كان ينبغى أن يزورها الشاعر وحبيبته. . . إلخ، وهو ما يشعشع المشاعر ويرجرج المعانى ويكظ الذهن والقلب بما يزحمهما ويرهقهما دون أن نصل إلى بر نستريح عليه، ودون أن نجد كذلك جديدا يذهب عنا ذلك الملل، وبخاصة أن الشاعر ينتقل من فكرة إلى فكرة ومن وصف إلى وصف ليس بينهما رباط متين فى كثير من الأحيان، بل يبدو الأمر

وكأنه يورد كل ما يفد على خاطره من أول وهلة دون أن يراجعه أو يعيد النظر فيه بل يأتى به على علاته. فالذى نبيت فيه نصبح فيه. وقد ظهر أثر هذا كله فى الترجمة، إذ يجد القارئ ترجمة إسماعيل سرى الدهشان الشعرية غامضة متخشبة، أما الترجمة النثرية لماجد خير بك فهى أسلس وأوضح لكنها رغم ذلك لا تشد القارئ، زيادة على خلوها من الموسيقى. وأنا أُرْجِع هذا كله إلى أن قصيدة موسيه ليست بالتى هناك. ومن هذا كله يتبين أنه لا وجه للمقارنة بين قصيدة على محمود طه وبين "ليالى" موسيه: فالموضوع مختلف، ومسرح الأحداث مختلف، والجو الشعورى مختلف، والنسق الموسيقى مختلف. كما أننا لا نعرف هل قرأ على محمود طه قصائد موسيه أو لا. ومن ثم ليس ثم مجال للحديث عن موسيه بوصفه ذا أثر فى قصيدة شاعرنا المصرى.

وبسبب امتلاء كيان د. طه بالغرب وكل ما يتصل بالغرب نراه، حتى فى تشبيه شعر على محمود طه وما فيه من حيرة فكرية وعقيدية لا يصل فيها الشاعر ولا قارئه إلى شىء واضح مريح، لا يجد شيئًا يشبّهه به سوى غابة فاوتنبلو فى فرنسا. وفى الأدب المقارن اتجاه ينادى بمقارنة النصوص الأدبية بغيرها من الفنون والعلوم. ويمكن، ما دام الأمر واسعا إلى هذا الحد، أن ندخل مقارنة د. طه بين شعر شاعرنا المصرى وما فيه من حيرة فكرية كونية لا يهتدى فيها الشاعر ولا قارئه إلى شىء بغابة فاوتنبلو فى الأدب المقارن. وأنا بهذا أريد أن أنبه القارئ إلى ما فى ميدان الأدب المقارن من تيارات متباينة، وأهتبل هذه السانحة لألفت نظر القارئ إلى كل ما يمكننا التقاطه من مقال طه حسين من خيوط يمكن أن تدخل، على نحو أو على آخر، فى باب الأدب المقارن. وواضح أن د. طه يقيم مقارنته هذه بين غابة مادية أرضية وبين غابة فكرية عقيدية كونية. فتعالَوْا نَرَ هذه المقارنة التى يعقدها طه حسين بين المجسَّد والمجرَّد.

يقول د. طه: "لست أنسى أنى ذهبت فى بعض أيام الصيف مع جماعة من الأصدقاء نستريح فى مدينة فونتنبلو، وكان بين هؤلاء الأصدقاء رجل أَحَبُّ شىء إليه أنْ يخرج للنزهة، فيمضى فى غير طريق ويسعى على غير هدى. وكان إذا خرجنا معه إلى الغابة لم نلبث أنْ نسمع منه هذه الجملة: "هلمَّ

نضلّ فى الغابة ساعات". وكان سعيدًا كل السعادة حين يضل. ولكن غابة فونتنبلو على سعتها واختلاطها محدودة لا يلبث الضالُّ فيها أنْ يهتدى، أما الغابة التى يألفها شاعرنا المهندس فليست محدودة لأنها ليست فى الأرض ولا فى السماء، وإنما هى فى الكون، أو هى الكون الذى هو أكبر من الأرض والسماء، فإذا ضل فيها شاعرنا فليس إلى أنْ يهتدى من سبيل. والواقع أنه لم يهتدِ، وأنه إنْ مضى على حاله هذه فلن يهتدى أبدًا. وأكبر الظن أنه يحسن الإحسان كله إذا وَضَع فى هذه الصحراء التى يهيم فيها، أو فى هذه الغابة التى يضل فيها، أعلامًا يهتدى بها فى الظلمات، وأكبر الظن أنه يجد هذه الأعلام لو تعمق فى قراءة الفلسفة وفى قراءة طائفة من الفلاسفة بنوعٍ خاص، وليس عيبًا على الشاعر أنْ يقرأ ولا أنْ يكثر القراءة، وإنما يعيب الشاعر ألا يقرأ أو ألا يقرأ إلا قليلا".

وأما إشارة طه حسين إلى طريقة المازنى فى تناول ما يريد نقده من الآثار الأدبية فلعله يومئ بها إلى مقالين للمازنى أراد فى أحدهما أن يعرض لكتابين من كتب الآنسة مى زيادة كانت قد أهدته إياهما ليقرأهما (ويكتب عنهما بطبيعة الحال كما كان الوضع بين الأدباء ولا يزال)، فكتب كل شىء إلا نقد الكتابين، إذ تحدث عن واجب الكتابة عن كتابٍ صديقٍ لك يُهْدِيكَهُ كى تكتب عنه، ثم انطلق من هذا إلى الحديث عن الإحاسس بالواجب لدى أحد الشعراء الإنجليز وأحد الفلاسفة الجرمان، وظل سادرا فى مثل هذا الحديث حتى انتهى المقال ولم يكتب، رحمه الله، شيئًا عن محتوى الكتابين ولا عن أسلوبهما. وبهذا هرب من تبعة الحديث عن أدب مى، ربما كيلا يغضبها مثلا. والمقال موجود فى كتاب المازنى المسمى: "حصاد الهشيم".

أما المقال الآخر فمقاله عن كتاب "النثر الفنى فى القرن الرابع" للدكاترة زكى مبارك، الذى بادر فأهدى المازنى كتابه متصورا أن المازنى سيكتب عنه بإفاضة، وبخاصة أن المازنى سبق أن اعترف بفضل المؤلف فى العلم والأدب. بيد أن المازنى كتب عن "النثر الفنى" قصة لا علاقة لها بنقد الكتاب، إذ حكى كيف بعث بالكتاب إلى التجليد، فطالت غيبته عند المجلِّد، واضْطُرَّ إلى أن يذهب بنفسه لإحضاره، فانتقل من حارة إلى زُقَاق إلى درب، وخاض فى الطريق قاذورات متراكمة، وسيولا من الماء

متدفقة، وأهمل الحديث عن كتاب "النثر الفنى". وما إن ظهر المقال حتى التقطه طه حسين ساخرا منتقما من زكى مبارك، الذى كان ينال أحيانا منه، وكتب مقالا هازئا بمجلة "الرسالة" بعنوان "النقد والطربوش وزجاج النافذة" قدم فيه انطباعا للقارئ بأن المازنى ضاق بالكتاب ضيقا شديدا، ورأى أن يهرب من إبداء رأيه السيئ فيه فألف قصة تدور حول تجليد الكتاب ولا تتصل بموضوعه. وفى نهاية المقال يكتب الدكتور طه حسين: "ويل للكُتّاب والمؤلفين من دعابات المازنى ومجونه، وويل للكُتّاب والمؤلفين من ألغاز المازنى ورموزه، وويل للمازنى من طغيان خياله وجموحه". ومقال المازنى فى الدكاترة زكى مبارك متاح فى كتابه: "خيوط العنكبوت".

وقد تعرض المازنى لتلك الخصلة فيه فى مقال له يستطيع القارئ أن يطالعه فى أول كتابه: "قبض الريح" تحت عنوان "بين القراءة والكتابة"، جاء فيه: "مضت شهور لم أكتب فيها كلمة فى الأدب، لأنى كنت أقرأ، والقراءة والكتابة عندى نقيضان. وقد كنت وما زلت امرءًا يتعذر عليه، ولا يتأتى له، أن يجمع بينهما فى فترة واحدة. ولكم أطلت الفكر فى ذلك، فلم يفتح الله على بتعليل يستريح إليه العقل ويأنس له القلب. وما أظن بى إلا أن الله، جلت قدرته، قد خلقنى على طراز "عربات الرش" التى تتخذها مصلحة التنظيم: خزان ضخم يمتلىء ليفرغ، ويفرغ ليمتلىء! وكذلك أنا فيما أرى: أحس الفراغ فى رأسى، وما أكثر ما أحس ذلك! فأسرع إلى الكتب ألتهم ما فيها وأحشو بها دماغى هذا الذى خلقه الله لى خلقة عربات الرش كما قلت! حتى إذا شعرت بالكظَّة وضايقنى الامتلاء رفعت يدى عن ألوان هذا الغذاء وقمت عنه متثاقلا متثائبًا مشفقًا من التُّخَمة، فلا ينجينى إلا أن أفتح الثقوب وأَسُحّ! وهكذا دواليك!

ولكم قلت لنفسي: أهذا الذى ركَّبه الله لك يا مازنى بين كتفيك رأسٌ كرؤوس الناس أم مَعِدَةٌ أخرى؟ وأداة نظر وإدراك وتفكير هو أم مخزن يكتظُّ حينًا ويخلو أحيانًا تبعًا لانتقال الأحوال بك؟ والحق أقول: إن الجواب يُعْيِينى! وإذا لم أكن قد رُكِّبْتُ من الوهم شر الحمير فإن الناس فى الأكثر والأعم إنما يعالجون الكتابة لأن فى رءوسهم فكرة أو خالجة، كائنة ما كانت، يبغون العبارة عنها والإفضاء بها،

ولست أرانى كذلك. ولقد يخَيَّل إلىَّ فى بعض الأحايين أن فى نفسى معنًى معينًا، ويؤكد ذلك عندى ويقرر اعتقادى به ما أحسه من جَيَشَان الصدر واضطرابه، فأذهب ألتمس هذا المعنى أو الخاطر، فإذا به قد تبخر، وإذا بى كابنى حين يجلس إلى جانبى ويحاول أن يقبض على الدخان الذى يتصاعد من سيجارتى، وأنا أضحك من هذا الذى يحاوله وألهو به، وأقول: إنه يجرب فى عالم المحسوسات بعض ما أعانيه فى عالم المعنويات! وكثيرًا ما يدفعنى إلى الكتابة إحساس غامض، إلا أنه من القوة بحيث لا يسعنى مغالبته، فأتناول القلم، وأنا كالمسحور، وكأن القلم هو الذى يَثِب إلى يدى كما ينجذب الحديد إلى المغناطيس، وأسرع فى الكتابة وأمضى فيها إلى غايتها المقدورة، شأنى فى ذلك شأن الذى يسير وهو نائم: ينهض من فراشه ويخطو، ويذهب هنا وهنا، ويتكلم أو يباشر بعض الأعمال، ولكن وعيه ليس تامّا، وإرادته لا دخل لها فى شىء مما يصدر عنه.

وأحيانًا أفعل هذا: أسأل نفسي: "أفى رأسك شىء؟". وأعنى بالشىء ما له قيمة لا أى شىء على الإطلاق، فتساورنى الشكوك فأنقر بأصبعى على جوانب رأسى كمن يريد أن يتبين من الرنين مبلغ الخلو! وربما أسفت لأننى لا أستطيع أن أتناول رأسى هذا وأن أقلبه بين كفىَّ وأن أفعل به ما يفعل المرء حين يختبر البطيخ! ثم أقول: لا بأس! القلم حاضر، والورق تحت عينى. فلأُقِمْ حدَّ هذا على صفحة ذاك، ولأفتحْ ثَقْبَ هذه "الحنفية" ثم فلأنظر ماذا يقطر منها أو يسيل. أَوَلا يدير أحدنا صمام الحنفية أحيانًا ليرى أفيها أم ليس فيها ماء؟! نعم. وكذلك أمتحن نفسى من حين إلى حين كلما شككت وكبر فى ظنى أن رأسى قد أصبح فارغًا! ولا أفعل هذا، حين أفعله، إلا على سبيل الاختبار وطلبًا للاطمئنان لا رغبةً فى الكتابة ولا عن قصد إليها. حتى إذا وجدت القلم يجرى وألفيت مراعفه تقطر، قلت: الحمد لله! وأقصرت!

وقد أبدأ المقال معتمدًا شيئًا بعينه فيجرى القلم بخلافه! وشبيه بهذا أن تريد السفر إلى الإسكندرية فتحملك رجلاك إلى قطار يذهب بك إلى السويس! وأحسب ذلك إنما يكون كذلك لأن الكلام يفتح بعضه بعضاً. وقد يفتنك وأنت تكتب معنى يَعِنّ لك فيُلْهِيك عما كنتَ فيه ويدفعك من

طريقه إلى غير ما قصدتَ إليه. وقد تأخذ فى كلام تحسبه هينًا، فتتكاءَدُك الوُعُور وتتعاظَمُك العقبات فتميل عنه إلى ما هو ألين. ومن هنا كان آخر ما أكتبه هو العنوان! وكثيرًا ما أستخير الله فى الكتابة على نية معقودة ثم أعدل فى بعض الطريق عنها وأتحول إلى سواها، ويجىء الكلام متناولا طرفًا من هذا وأطرافًا من ذاك، ويعجزنى أن أختزل مضمونه فى عنوان فأدع المقال بلا رأس وأقدمه هكذا إلى الأستاذ أمين بك الرافعى فيضع هو، جزاه الله عنى خيرًا، ما يوافقه من العناوين!".

فأتصور أن هذا هو ما أومأ إليه طه حسين حين شبه نفسه فى بداية نقده لعلى محمود طه بالمازنى. ذلك أن د. طه هو أيضا قد أنفق كثيرا من الوقت خارج نطاق الموضوع، ولم يلتفت لعلى محمود طه وديوانه إلا بعد تمهيد وثرثرة طويلين مرهقين خفف من وقعهما حلاوة أسلوبه المعهودة، وإن كان قد كتب عن الشاعر وشعره فى آخر المطاف على كل حال، وكتب كلاما كافيا بالنسبة لمقال فى صحيفة سيارة، وأبدى إعجابه الشديد بشعر الشاعر رغم بعض التحفظات التى تمنى لو سارع على محمود طه إلى التخلص منها.

وأما ملاحظات طه حسين اللغوية التى أخذها على الشاعر فمنها: "انظر إلى قوله:

إنْ كنتُ فى شكواى بالمذنبِ فمنك يا رب أخذتُ الأمانْ

فالباء فى خبر "كان" التى لم يسبقها نفى غريبة نابية ثقيلة على الأذن. ولأسأل الشاعر بين قوسين: متى وكيف وأين أخذ الأمان من ربه؟".

وبادئ ذى بدء أقول إنه إذا كان طه حسين يشعر أن هذه الباء تمثل ثقلا فى الأذن ونبوا عن الذوق فلست أشعر أنا فى هذه الباء بشىء من هذا أو ذاك. ومن يرجع إلى المواضع التى ترد فيها هذه الباء المسماة: "زائدة" فى النصوص العربية يجد أنها ليست بالقليلة: فمن ذلك قوله تعالى: "وكفى بالله شهيدا"، ومنها قول الشاعر:

ألم يأتيك، والأنباء تنمى، بما لاقت لَبُونُ بنى زيادِ؟

أى "ألم يأتك. . . ما لاقتْ لبون بنى زياد؟". ومن ذلك قوله تعالى: "وهُزّى إليكِ بجذع النخلة"، أى "هزى جذع النخلة". ومنها قولهم: "بِحَسْبِك درهم"، أى "حَسْبُك (يكفيك) درهم"، وقولهم: "خرجت فإذا بالمطر يهطل". ومنها قولهم: "كيف بك إذا كنت أنت قائد الفريق؟". ومنها قوله تعالى:"أليس الله بكافٍ عبدَه؟"، "ومابك بظلامٍ للعبيد"، وقولهم: "ما كان النبى بكاذب"، ومنها قولهم: "لا خير بخير بعده النار"، أى "لا خير بعده النار خير". ومنها قول الشاعر:

فما رجعتْ بخائبةٍ ركابٌ حكيمُ بنُ المسيِّب منتهاها

ومنها قولهم: "أعطانى الكتّاب بعينه/ بنفسه"، ومنها قولهم: "ناهيك به معلما ومؤدبا". ومنها قول النبى صلى الله عليه وسلم: "عليك بالصوم، فإنه له وجاء".

فكما ترى فإن هذه الباء تدخل على أشياء كثيرة: الفاعل والمفعول والحال والمبتدإ والخبر وغير ذلك، فى النفى وفى الإثبات جميعا، وليست على الأخبار المنفية وحدها كما يقول د. طه. وعلى هذا فدخولها فى بيت الشاعر المذكور على خبر "كان" غير المنفى يمكن أن تسمح به العربية قياسا على التوسع فى استعمالها خارج نطاق الخبر المنفى كما لاحظنا. بل إن أداة الشرط: "إن" فى أول البيت يمكن أن تؤوَّل بنفى، إذ إن الشاعر قد استخدم الشرط بمعنى الاستبعاد، والاستبعاد درجة من درجات النفى. فهو حين قال:

إنْ كنتُ فى شكواى بالمذنبِ فمنك يا رب أخذتُ الأمانْ

إنما يقصد أنه، فى شكواه لربه، ليس مذنبا. وحتى لو كان مذنبا فقد أخذ الأمان من ربه.
وهنا ينبرى طه حسين ليقرّعه على الادعاء بأنه أخذ الأمان من ربه سبحانه وتعالى متسائلا: متى وكيف وأين أخذ الأمان من ربه؟ والجواب أنه أخذ الأمان من ربه مُذْ عرف أنه رب رحيم كريم يغفر الذنب ويقبل التوب بل يغفر الذنوب جميعا. وفى الحديث الشريف "إنَّ اللهَ جلَّ وعلا يقولُ: أنا عندَ ظنِّ عبدى بي: إنْ ظنَّ خيرًا فله، وإنْ ظنَّ شرًّا فله". وفيه: "أمر اللهُ عزَّ وجلَّ بعبدٍ إلى النار، فلما وقف على شفتِها التفتَ فقال: أما واللهِ يا ربِّ إنْ كان ظنى بكَ لحسنًا. فقال اللهُ عزَّ وجلَّ: أنا

عند حُسن ظنّ عبدى بى" . وفيه أيضا "أنّ رجلا قال: والله لا يغفرُ اللهُ لفلان. وإنّ اللهَ تعالَى قال: من ذا الّذى يتألّى على ألا أغفرَ لفلانٍ؟ فإنّى قد غفرتُ لفلانٍ، وأحبطتُ عملَك" . فاخرج يا دكتور طه، وسأخرج معك، من بين الشاعر وربه، ولندعهما وحدهما رغم ما قرأته عن الشاعر من أنه كان يعيش حياته غير مضيّق على نفسه فى شىء من المسرات قط.

وأخيرا فهذا مثال من ليالى موسيه، وهو مفتتح "ليلة أغسطس" شعرا أولا:

ليلة أغسطس

إلهة الشعر:

مـــذ الـــشمس دارت بـــأفق الـــسما   تـــدور علـــى المحـــور المـــضطرمْ
ومـــن يـــوم جـــازت مـــن الـــسرطا   ن مـــدارا يـــضىء بهـــا مـــن قِـــدَمْ
عَـــدَتْنى الـــسعادةُ حتـــى لبِثْـــ   ـــتُ علـــى الـــصمت مغتمـــةً والألمْ
وأرقـــب وقـــت نـــداء الحبيـــ   ـــب فـــضاع زمـــانى، ولمّـــا أنمْ
فـــوا أســـفا مـــن زمـــان بعيـــ   ـــد، ومغنـــاه قفـــرٌ عرَتْـــه الظُّلَـــمْ
ووحـــدى أجـــىء علـــى خفيـــةٍ   علـــىَّ قنـــاعٌ أخـــاف الـــتُّهَمْ
وأســـند فـــى حـــيرةٍ جبـــهتى   علـــى بابـــه فـــى اتهـــام القـــضا
كأرملـــــة أجهـــــشت بالبكـــــا   علـــى قـــبر طفـــل وحيـــد قَـــضَى

الشاعر:

ســـــــــلامًا للوَفِيّـــــــــة والعَـــــــــرُوبِ
ســـــلاما يـــــا اعتـــــزازى يـــــا غرامـــــى
فخـــــــير عُلالـــــــةٍ عنـــــــد القلـــــــوبِ

مـــــــــــشرَّدةٌ تعـــــــــود إلى الوئـــــــــامِ
أرى رأيـــــــــى لـــــــــديك، أرى هـــــــــوانى
هُمَـــــــــا هَمَّـــــــــا إذن أن يرفعــــــــانى
ســـــــلامًا مُرْضِــــــعى، أمــــــــى ســــــلامى
ســـــلاما، فابـــــسطى الرايــــــات، إنـــــى
أتيتـــــــــك يامواســـــــــــيتى أغنّـــــــــــى

والآن إلى الترجمة النثرية لنفس النص، وقد مهد لها المترجم بسطور تُعَرِّف بها وتُعِدّ القارئ لها:

ليلة أغسطس – آب:

كتب موسه هذه الليلة بجماح من الشباب ومن الغبطة، فقد كان يُسْتَقْبَل بترحاب فى كل مكان، فيغشى الأندية الأرستقراطية ويزور علية القوم، فهو راضٍ عن نفسه كل الرضا . وتعتبر هذه الليلة أغنية الصبا وأنشودة الحب. وقد لامه النقاد لإهماله الإلهام وسعيه وراء المغامرات العشقية. وتبدو نبرات الشاعر فى هذه الليلة ليست أقل حرارة من غيرها من الليالى. وعندما يتعمق المرء فى دراسة هذه الليلة يبدو له أن تلك الغبطة ليست إلا ضربا من القنوط واليأس.

ربة الشعر:

منذ أن تخطت الشمس فى الأفق الرحب
برج السرطان على محورها المشتعل
غادرتنى السعادة، فانتظرت بكل سكينة
الساعة التى يدعونى بها حبيبى
واحسرتاه! منذ زمن وبيته مقفرٌ خالٍ
ولم يبق شىء حى من أيامه الحلوة
أنا وحدى آتى ملتفة بملاءتى

واضعة جبهتى اللاهبة على عتبة بابه النصف مفتوح

كأرملة تبكى على قبر ولد

الشاعر:

سلاما يا صديقتى الأمينة

سلاما يامجدى، يا حبى

أنت خير من أجده

لدى عودتى وأعزه

لقد خطفنى الطمع والفكرة

زمنا

سلاما يا أمى ومربيتى

سلاما سلاما يا معزيتى

افتحى ذراعيك. إننى قادم لأغنى

وفى النهاية نختم بالأصل الفرنسى:

La nuit d'août
LA MUSE
Depuis que le soleil, dans l'horizon immense,
A franchi le Cancer sur son axe enflammé,
Le bonheur m'a quittée, et j'attends en silence
L'heure où m'appellera mon ami bien-aimé.
Hélas ! depuis longtemps sa demeure est déserte ;
Des beaux jours d'autrefois rien n'y semble vivant.
Seule, je viens encor, de mon voile couverte,
Poser mon front brûlant sur sa porte entr'ouverte,
Comme une veuve en pleurs au tombeau d'un enfant.
LE POÈTE
Salut à ma fidèle amie!
Salut, ma gloire et mon amour!
La meilleure et la plus chérie
Est celle qu'on trouve au retour.
L'opinion et l'avarice
Viennent un temps de m'emporter.

Salut, ma mère et ma nourrice!
Salut, salut consolatrice!
Ouvre tes bras, je viens chanter.

نبذة عن المؤلف

إبراهيم محمود عوض

من مواليد قرية كتامة الغابة – غربية – مصر فى ٦/ ١/ ١٩٤٨م

تخرج من آداب القاهرة عام ١٩٧٠م

حصل على الدكتورية من جامعة أكسفورد عام ١٩٨٢م

أستاذ النقد الأدبى بجامعة عين شمس

البريد الضوئى: ibrahim_awad9@yahoo.com

المؤلفات:

معركة الشعر الجاهلى بين الرافعى وطه حسين

المتنبى– دراسة جديدة لحياته وشخصيته

لغة المتنبى– دراسة تحليلية

المتنبى بإزاء القرن الإسماعيلى فى تاريخ الإسلام (مترجم عن الفرنسية مع تعليقات ودراسة)

المستشرقون والقرآن

ماذا بعد إعلان سلمان رشدى توبته؟ دراسة فنية وموضوعية للآيات الشيطانية

الترجمة من الإنجليزية – منهج جديد

عنترة بن شداد– قضايا إنسانية وفنية

النابغة الجعدى وشعره

من ذخائر المكتبة العربية

السجع فى القرآن (مترجم عن الإنجليزية مع تعليقات ودراسة)

جمال الدين الأفغانى– مراسلات ووثائق لم تنشر من قبل (مترجم عن الفرنسية)

فصول من النقد القصصى

سورة طه – دراسة لغوية وأسلوبية مقارنة

أصول الشعر العربى (مترجم عن الإنجليزية مع تعليقات ودراسة)

افتراءات الكاتبة البنجلاديشية تسليمة نسرين على الإسلام والمسلمين– دراسة نقدية لرواية "العار"

مصدر القرآن– دراسة لشبهات المستشرقين والمبشرين حول الوحى المحمدى

نقد القصة فى مصر من بداياته حتى١٩٨٠م

د . محمد حسين هيكل أديبا وناقدا ومفكرا إسلاميا

ثورة الإسلام– أستاذ جامعى يزعم أن محمدا لم يكن إلا تاجرا (ترجمة وتفنيد)

مع الجاحظ فى رسالة "الرد على النصارى"

كاتب من جيل العمالقة: محمد لطفى جمعة– قراءة فى فكره الإسلامى

إبطال القنبلة النووية الملقاة على السيرة النبوية– خطاب مفتوح إلى الدكتور محمود على مراد فى الدفاع

عن سيرة ابن إسحاق

سورة يوسف– دراسة أسلوبية فنية مقارنة

سورة المائدة– دراسة أسلوبية فقهية مقارنة

المرايا المشوهة– دراسة حول الشعر العربى فى ضوء الاتجاهات النقدية الجديدة

القصاص محمود طاهر لاشين– حياته وفنه

فى الشعر الجاهلى– تحليل وتذوق

فى الشعر الإسلامى والأموى– تحليل وتذوق

فى الشعر العباسى– تحليل وتذوق

فى الشعر العربى الحديث– تحليل وتذوق

موقف القرآن الكريم والكتاب المقدس من العلم

سورة النورين التى يزعم فريق من الشيعة أنها من القرآن الكريم- دراسة تحليلية

منكرو المجاز فى القرآن والأسس الفكرية التى يستندون إليها

أدباء سعوديون

شعر عبد الله الفيصل- دراسة فنية تحليلية

دراسات فى المسرح

دراسات دينية مترجمة عن الإنجليزية

د . محمد مندور بين أوهام الادعاء العريضة وحقائق الواقع الصلبة

دائرة المعارف الإسلامية الاستشراقية- أضاليل وأباطيل

شعراء عباسيون

من الطبرى إلى سيد قطب- دراسات فى مناهج التفسير ومذاهبه

القرآن والحديث- مقارنة أسلوبية

اليسار الإسلامى وتطاولاته المفضوحة على الله والرسول والصحابة

محمد لطفى جمعة وجيمس جويس

"وليمة لأعشاب البحر" بين قيم الإسلام وحرية الإبداع – قراءة نقدية

لكن محمدا لا بواكى له- الرسول يهان فى مصر ونحن نائمون

مناهج النقد العربى الحديث

دفاع عن النحو والفصحى- الدعوة إلى العامية تطل برأسها من جديد

عصمة القرآن الكريم وجهالات المبشرين

الفرقان الحق- فضيحة العصر

فى التصوف وأدب المتصوفة

النساء فى الإسلام- نسخ التفسير البطرياركى للقرآن (النص الإنجليزى مع دراسة موازية)

الإسلام الديمقراطى المدنى- الشركاء والموارد والإستراتيجيات (ترجمة تقرير مؤسسة راند الأمريكية لعام ٢٠٠٣م عن الإسلام والمسلمين فى أرجاء العالم)

محاضرات فى الأدب المقارن

من قضايا الدراسة الأدبية المقارنة

ست روايات مصرية مثيرة للجدل

هوامش على "تاريخ العرب" لفيليب حتى

أفكار مارقة- قراءة فى كتابات بعض العلمانيين العرب

موسم الهجوم على الإسلام والمسلمين- مع "قسمة الغرماء" ليوسف القعيد و"تيس عزازيل فى مكة" ليوتا

"القرآن والمرأة" لأمينة ودود- النص الإنجليزى مع ست دراسات عن النسوية الإسلامية

عبد الحليم محمود- صوفى من زماننا

د . ثروت عكاشة- إطلالة على عالمه الفكرى

ثروت عكاشة بين العلم والفن

إسلام د . جيفرى لانج: التداعيات والدلالات- قراءة فى كتابه: "النضال من أجل الاستسلام"

دراسات فى اللغة والأدب والدين

"مدخل إلى الأدب العربى" لروجر ألن- عرض وتقويم

على هامش كتاب جوزيف هل: "الحضارة العربية"

ابن رشد- نظرة مغايرة

تاريخ الأدب العربى من العصر الجاهلى إلى نهاية العصر الأموى

من ينابيع الثقافة الإسلامية فى العصرين الإسلامى والأموى

كتاب لويس عوض: "مقدمة فى فقه اللغة العربية" تحت المجهر

"روبنسون كروسو"– دراسة فى الأدب المقارن

أبو نواس الحسن بن هانئ– دراسة فنية نفسية اجتماعية أخلاقية

"لو كان البحر مدادا" للصحفية الأمريكية كارلا باور (حوار مع الشيخ أكرم ندوى)– عرض وتحليل د . إبراهيم عوض

الإسلام والتنافس الحضارى

تاريخ الأدب العربى– العصر العباسى

مباحث فى التشريع الإسلامى

دراستان فى الأدب المقارن

روايات أخذت أكثر من حقها– ثمانى روايات عربية (رؤية جديدة)

"محمد ونهاية العالم" لبول كازانوفا– عرض ومناقشة وتفنيد

فى تحليل النص القرآنى (دفاعا عن الكتاب الكريم)

علاوة على الدراسات والكتب المنشورة فى المواقع المشباكية المختلفة

الفهرست